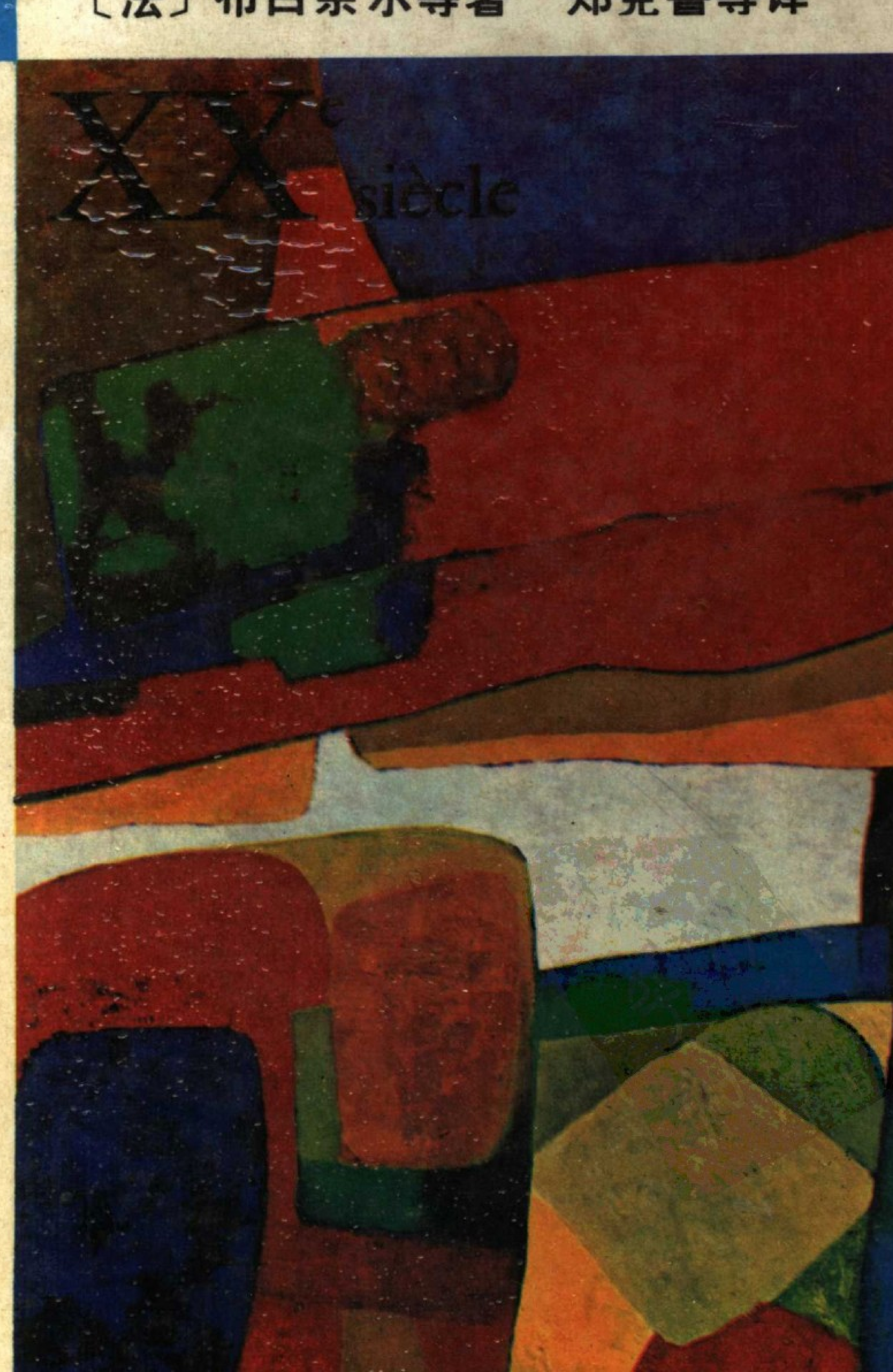
20世纪法国文学史

〔法〕布吕奈尔等著　郑克鲁等译

HISTOIRE DE LA LITTERATURE FRANÇAISE XXe SIECLE



HISTOIRE DE LA LITTERATURE FRANÇAISE XXe SIECLE

ISBN7-5411-0464-7/I·433
定价: 11.00元(硬精)

〔法〕布吕奈尔　库蒂　赛利埃　特吕菲　著

四川文艺出版社

20 世 纪 法 国 文 学 史

郑克鲁　邓孟忠　李建森　徐玉成　李建新　洪涛
罗国祥　杨海燕　红雪　韩明　刘英　柳朵丽　译

（川）新出登007号

责任编辑：侯　洪
封面设计：何昌林
版面设计：曹钧侯

书名　20世纪法国文学史
作者　郑克鲁等译
出版　四川文艺出版社
　成都盐道街三号
经销　四川省新华书店
印刷　自贡新华印刷厂

1991年12月第一版　开本　850×1168　1/32
1991年12月第一次印刷　印张　11.125
印数　1—1,000　册　字数　250　千

ISBN7-5411-0464-7/I·433
定价：11.00元　（硬精）

译 序

法国文学源远流长，但是评论家为法国文学撰史的历史并不长。追根溯源，19世纪上半叶才开始出现第一批文学史专著，由于缺乏真知灼见和严密的编写系统，这些著作中未留下传世之作。直至19世纪末，居斯塔夫·朗松（1857—1934）的《法国文学史》（1894）问世，这一门学科才确立其地位。这部文学史以历史的观点去研究法国自中世纪以来的文学，对文学发展阶段作了较为科学的分期，确立了基本的文学史研究方法；它的特点还在于对每个作家的艺术风格作了相当精彩的分析，立论精当；全书详略也大体得当。这既是一部优秀的研究专著，又可充当教科书和参考书之用。

且不说朗松受到时代的限制，他的论点有不少武断之处，他的体系对文学发展阶段也有不符合科学的划分；对于文学史的各种现象和具体作家的评骘，随着时代的进步，研究者一定会有各种发现、充实和完善的论据见诸于世，以代替旧的、过时的观点。当这种论据积累到一定阶段，便会有新的文学史问世，这已为世界各国文学史的编写历史所证实。在法国，大约每隔20几年，就要出版一本或数本有分量的《法国文学史》。如果说朗松的《法国文学史》才真正算作这一学科发展的第一阶段，那么，20世纪30年代、50年代和70年代则是第二、第三和第四阶段。毫无疑问，第四阶段出现的文学史不单汲取了以

往文学史的优点，补充了迄今为止的新成果，而且能更准确地评价20世纪的法国文学。正是基于这一点，我们选中了布吕奈尔（P.Brunel）等著的《法国文学史》（两卷本)的20世纪法国文学部分。

这部文学史是部权威性著作，在同时期出版的法国文学史中具有不少我们所看重的优点。

布吕奈尔是法国巴黎大学的教授，法国比较文学的权威之一，对法国文学有很深的造诣。他的合作者来自各个大学，都具有扎实的专门知识。这个班子为写出一部涉及面广而深，难度极大的文学史奠定了坚实的基础。

这部文学史的第一个优点是，对流派、作家和作品的评价大体公允。编写者根据每个作家在文学史上的地位大小来安排章节并给予一定的论述篇幅。就拿20世纪的部分来说，编写者对每个作家重要性的估价比较客观，论述的篇幅较为得当。在这方面，似乎比社会出版社那一套《法国文学史》对作家的评价要符合实际情况。例如后者给予法共女作家、阿拉贡的夫人特丽奥莱以优惠的地位，不免给人以偏颇之感（布吕奈尔等著的《法国文学史》对特丽奥莱只字未提，因为她的作品今天看来难以进入文学史）。普鲁斯特在20世纪法国文学史上占有独一无二的地位，紧随其后的大作家有瓦莱里、阿波利奈尔、纪德、莫里亚克、贝尔纳诺斯、格林、塞利纳、马尔罗、吉罗杜、萨特、加缪以及超现实主义、系列小说作家（罗曼·罗兰、马丹·杜伽尔等）、“新戏剧”（即荒诞派戏剧）、“新小说”派、新批评等（编写者将克洛岱尔放在19世纪部分论述）。这样安排，基本上是妥当的，虽然也有可商榷之处，但大致给了每个作家以确当的位置。编写者既考虑到每个作家在

当时是否有过重大影响，又考虑到某些作品经过一段时间的检验是否还有生命力，从而决定自己的取舍，这种态度是严肃而公正的。编写者正是这样来评论阿拉贡和艾吕雅的创作，肯定了前者在超现实主义时期的先锋作用、抵抗运动时期汲收传统手法的变化以及后期诗作的成熟技巧，并分析了他的小说创作的得失；对于后者，编写者能指出他的明朗风格，甚至早年他“好象并未采用任何明显的超现实主义手法进行创作”，这一论断确实颇有见地。至于在第二次世界大战期间有过这样那样的政治问题的作家，编写者也根据不同情况作出不同的处理。对于象德里厄·拉罗歇尔这样投靠法西斯的作家，编写者并不讳言他“被兴起的纳粹主义所迷惑”，“他的思想向着法西斯主义演化”。而对于塞利纳，则指出他虽然发表过排犹主义的言论以及曾经站在极右方面，但他“至少拒绝了参加亲德宣传的建议”，并为此遭到拘禁，所以仍然给予塞利纳较高的文学地位。塞利纳的功过问题尽管近年文学界已经为他翻了案，但并不是所有的文学史都给予他应有评价的。布吕奈尔等著的《法国文学史》把他当作重要作家来对待，表现了敢于正视真理的评论家的胆略。总之，对流派、作家和作品能立论公允，构成了这部文学史的基本价值所在。

《20世纪法国文学史》的第二个优点是，对本世纪法国文学的分期及作家群的归类并无重大的不妥之处。这部分一共三编，论述对象分别是第一次世界大战之前的文学，两次大战期间的文学，1939年以后的文学，这种分期已为法国大多数评论家所采纳。至于作家群的归类，一是以创作倾向及形式的相近为标准，二是为了叙述的方便，这是属于仁者见仁，智者见智的问题，只要不生拉硬凑，能方便阅读，还是可取的。这部文

学史主要采用按流派、作家的分类来编写，间以用相同类型的作品或倾向去集合作家，便于处理好不属于任何流派的作家，避免叙述过于凌乱。

这部文学史的第三个优点是，篇幅不算长，但对大作家的分析仍有一定深度。20世纪部分约20来万字，正适合我国读者需要：太长会流于繁琐，太短又过于简单。法国的结构主义批评在当代有巨大影响，本身就可以写成一部专著。这部文学史仅用一章的篇幅来介绍，给读者一个概貌，引导读者正确对待这种批评方法的得与失，可谓言简意赅，而且没有过誉之词，立论是相当中肯的。编写者还没有遗漏侦探小说这一拥有广大读者的通俗文学类别，同时给予侦探小说的技巧以一定评价，以解释这类作品何以取得巨大成功的原因，并择其要者给读者介绍代表作家和优秀之作。这一节的内容很能反映这部文学史叙述精炼的特点。至于大作家如普鲁斯特，编写者对他的《追忆逝水年华》的独创性作了相当精辟的分析：作品中“我”的特殊作用，回忆同意识流的关系，等等，从而论证了这位作家的突出成就。又如对莫里亚克创作中土地的烙印、环境的烙印和教育的烙印贯穿他一生始终的剖析，对加缪“荒诞系列”的归纳，对“新小说”的主张和实践的分析，都是言之有物，颇得要领的。

此外，这部文学史还汲取了某些教科书的写法，对某些代表作的内容作一提要式简述，尤其是对系列小说（多卷本的长河小说）作一内容提要，这一通俗化的写法对于无法阅读所有作品的读者是必要的，特别对于外国读者就更为有用。不过，总的说来，这部文学史基本上是一部学术性著作，不重介绍，而着重评析。鉴于我国还没有一部较详尽的《20世纪法国文学

史》，这部著作将有助于我国读者全面了解20世纪极其丰富的法国文学。

本书译自法国博尔达斯出版社（Bordas）的《法国文学史》（Ⅱ），约占全书的四分之一。该书出版于1980年。为了方便读者阅读，我将这部分的标题分为编、章、节等，但删去了“法语黑非洲文学”以及结尾关于歌曲、连环画的论述。参加该书翻译的还有：邓永忠、李建森、徐玉成、李建新、洪涛、罗国祥、杨海燕、红雪、韩明、刘英、柳朵丽，由我最后校阅一遍，并对译名作了统一工作和文字润色。因译名较多，恐怕仍有不统一之处。尤其是作品的译名，虽经再三斟酌，不妥之处在所难免，敬希读者鉴谅。

郑克鲁

1988年12月14日于上海师大。

目　次

绪　论

人和历史的角逐

1900年，克洛岱尔（Claudel）人到中年，由于他即将要履行的职责①，他的生涯使他进入了历史之中。1907年，他以“圣歌集”的形式“向新世纪顶礼膜拜”；但是，这部集子与当时事态完全格格不入：宁可说，这部集子长篇罗列族长和圣徒，借此返回到“世界的开端”，仿佛对他来说不能朝前看，而只能回顾以往。相反，别的作家极其迫切地等待着巨大事变，他们竟然认为已经感受到了这些事变：罗曼·罗兰（Romain Rolland）描述“20世纪初期的地震，以及使世纪初人们的精神状态燃烧起来的思想爆发”。

说实在的，占统治地位的思想意识透露了这种在往昔和未来之间的游移态度。世纪之初，巴雷斯（Barrès）和莫拉斯（Maurras）重振旗鼓的民族主义是否展望未来，在两次大战之间或者在第五共和国时期，引起右翼联盟的激动，并且指导了戴高乐将军的行动呢？激进主义作为革命的潮流，按它的导师阿兰（Alain）的说法，意味着“驱逐蜗牛而不砸碎贝壳”吗？在这70来年期间，法国政治生活历尽沧桑，即使宪法两度改变（1946年，1958年），共和国的数字顺序也两度改变了，而第三共和国的法律却基本上继续行之有效。第四共和国的内阁危机在1958年5月导至制度危机，令人想起两次大战之间引

① 指他进入外交界。

起一连串反对议会的危机，使人民阵线（1936—1937）的经验归于失败，造成1939年一个分裂的法国面对希特勒的危机。

法德两次战争本身就给人一个新开端的印象。新因素就是在全世界冲突的扩大。一般地说，往后的一切重大事件都具有国际反响，法国力图立足于各民族的和睦中，在第五共和国时期，则竭力保持世界强国、核强国的地位，尽管内部危机重重，加上1940年的崩溃和殖民帝国的丧失（随着奠边府的败北，1954年放弃印度支那，1956年突尼斯和摩洛哥的独立，1960年黑非洲国家的独立，1962年埃维昂协议后阿尔及利亚的独立）。

即令世界经济危机（1929年的危机波及迟缓，却依然是严酷的，尤其在1933—1934年）和某些结构，特别是农村中某些结构的老朽而带来了阻遏，但经济发展却不可遏止地在继续下去。迅速的经济变革引起的社会震动能摇撼整个国家。可是，这并不能真正动摇它，即使左翼各政党竭尽努力（1905年：成立统一的社会党；1920年：成立法国共产党），但它们越来越分裂，分解成更为狭小的团体。

如果说，将往昔和未来连接起来是为了编织现在，那末，集体却好象同时间玩把戏，个人——在此情况下是作家——好象同历史要计谋。1947年，萨特（Sartre）试图确定现代作家的处境，区分本世纪发展过程中的三代人。

第一代是“1914年战争之前开始创作的一代作家”①。他们深深融入到资产阶级的社会中〔大多数情况下，纵然作家职业给他们带来许多金钱，他们也不需要以笔谋生：例如纪德

① 见《文学是什么？——《1947年作家的处境》，《境况》（Ⅱ），1948。萨特首先意识到这种划分的近似性。——原注。

（Gide）、普鲁斯特（Proust）、克洛岱尔、莫里亚克（Mauriac）〕，然而，这个资产阶级本身也已改变。这不再是19世纪踌躇满志的资产者：他们的儿孙今后生活可以为所欲为。即使他们的儿孙批判这个社会，也是企图"深入一步"挽救它，从中抽出连接他们和这个社会的诗意纽结（例如巴雷斯）。他们沉湎在这美好的梦想中，创造出游离于历史之外的"不写现时的文学"（littérature d'alibi）：最光彩夺目的例子无疑是《大个子莫尔纳》（Le Grand Meaulnes）中的"奇异节日"。

第二代是"1918年后达到成熟年龄"的作家。大战的荒谬逐渐暴露，经过战争的噩梦，随之而来的是"减压时期"（阿尔贝·蒂博岱Albert Thibaudet语），即"疯狂年代"（1919—1929）时期，蒙帕纳斯和《屋顶上的公牛》①（Bœuf sur le toit）的伟大时代，伴随着来自美洲的节奏的传播和电影的开端。按照萨特的说法，这些年代里否定精神咄咄逼人地返回，否定精神不仅趋向于摧毁客观性，而且趋向于摧毁自我和语言。在保尔·莫朗（Paul Morand，生于1888年）的小说中，以惊人的速度摧毁了世界；德里厄·拉罗歇尔(Drieux la Rochelle，1893—1945）象飞蛾被火焰吸引一样，受到纳粹的海市蜃楼的迷惑，他的作品摧毁了自我；尤其在超现实主义者的作品中，这种摧毁更为强烈，即使是反常地以出现更多的小册子和书籍的形式来进行的：

……仿佛在战后的欧洲更容易识别沉沦的标志，而不是再

① 这是法国作曲家达·米洛（1892—1974）根据让·柯克多的哑剧写成的乐曲，在1920年演出时获得很大成功。

生的标志，他们都选择了一笔勾销。为了心安理得，他们重新重视希拉克莱托斯①的古老神话，根据这个神话，生从死中诞生。他们受到想象中的春分点的缠扰，在不断运动的世界上，这个春分点是唯一固定不动的，而这个世界由于充满了毁灭，而且是毫无希望的毁灭，因而毁灭与绝对的建设等量齐观。

实际上，这是一种跳跃方式，不但越出了资产阶级（超现实主义者的读者来自那里），而且越出了世界，因之又一次游离于历史之外：由此产生布勒东（Breton）与共产主义联盟的破裂。

“第三代人……是在1940年溃败之后，或在战前不久开始写作”的作家。事实上，萨特试图把作家对历史奥秘的发现置于1930年左右。作家不是在“翌日”才有所感觉，而是“在前夜”便有所感觉。经济危机，它的社会后果，法西斯主义的猖獗，这一切结束了文学的休养时期。作家感到自身“确定了位置”，明白未来的集体历险将是自身的历险。作家“猛然重新溶合到历史中”，不得不从事“写出历史真实性的文学”，“极端处境下的文学”，“描绘重大情境的文学”（例如抵抗运动的诗歌）。向存在主义文学提出的一个基本问题是，“怎样才能成为历史中的人，通过历史成为人，为了历史而成为人？”

能否再加上说，至少按照最先进的人们的愿望，第四代作家似乎想再一次避开历史？菲力普·索莱尔（Philippe Sol-

---

① 希拉克莱托斯（公元前576—公元前480年），古希腊哲学家，被黑格尔誉为现代辩证法之父。

lers）写道："文字同这样的空间相联系：时间有时会回旋，成为（语言）绕圈的持续的运动"①。行文只有这样的时间范围：作品密封其间……

① 《小说和局限的经验》，见《逻辑种种》，——原注。

第一编　“美好时代”的文学

20世纪初，法国人沉迷在所谓“美好时代”的乐观气氛中。1900年巴黎的博览会可以说是这个时代带来的满足和快活心情的象征。“中等阶级”终于在德雷福斯事件中获胜。正是自觉自愿反教会的小资产阶级，向议长孔布反对修道会的斗争和1905年的政教分离欢呼。困难存在于国内（随着成立总工会和统一的社会党，发生1905年至1910年之间的社会骚动，人口增长停滞，内阁不稳定），尤其在国外：1904年的英法协约得以解决同英国的殖民地争端，但德国的威胁变得明显起来（第一次摩洛哥危机在1905—1907年；第二次摩洛哥危机在1911年）。由于巴尔干危机，战争即将爆发。战争令自由派（阿纳托尔·法朗士Anatole France）惊慌，却使民族主义者（巴雷斯、佩吉Péguy）如愿以偿，被当作“鲜艳而快乐”的形象受到热烈迎迓。“美好时代”最后一次节日竟是一场空前的屠杀。

总的来说，这个时期的文学是一种“回光返照的文学”①，有时向世界开放，更多是面向内心生活（特别由于柏格森的影响），圆满的结果大概是马赛尔·普鲁斯特的杰作。

① 亨利·勒梅特尔：《20世纪的变形》，第9页，1971年，——原注。

第一章　戏剧

无论是自然主义还是象征主义，都未能在戏剧中得到充分发展。虽然亨利·贝克（Henry Becque）和梅特林克（Maeterlinck）获得成功，虽然出现了“自由剧院”（Théâtre Libre）和“作品剧院”（L'Œuvre）这样的戏剧改革中心，但是种种尝试似乎均告流产，成果甚微。在20世纪初，法国舞台上的境况空前混乱。当时，仅有的两位天才剧作家雅里（Jarry）和克洛岱尔与奇怪地落后于时代的观众相距甚远，错综复杂的倾向分占了舞台。它们唯一的共性大概就是竭力迎合观众的口味。

第一节　纷繁复杂的倾向

一、新浪漫主义戏剧

爱德蒙·罗斯丹（Edmond Rostand，1868—1918）的戏剧，可以说是处在维克多·雨果和维克托里安·萨尔都（Victorien Sardou）之间的戏剧。他从福音书的启示（《撒马利亚女子》La Samaritaine，1897）过渡到对行吟诗人乔弗洛瓦·鲁代尔（Geoffroy Rudel）爱情的回忆（《远方的公主》La Princesse lointaine，1895），《西哈诺·德·贝尔日拉克》（Cyrano de Bergerac，1897）的大吹牛皮，《雏鹰》（L'Aiglon，1900）的英雄气概和《桑特克莱》(Chantecler，1910）那颇有寓意的家禽饲养场。他的这种形式，偶尔也能有幸地证实那业已过时的诗剧尚未寿终正寝。

二、自然主义的遗产

人们从自然主义中保留下来了一些主题：儒勒·列那尔（Jules Renard，1864—1910）剧中的家庭生活之平庸（《家制面包》Le pain de ménage，1897；《胡萝卜须》poil de carotte，1900）；奥克塔夫·米尔博（Octave Mirbeau，1850—1917）或爱弥儿·法布尔(Emile Fabre，1869—1955)剧中的金钱肆虐（米尔博：《生意就是生意》Les affaires sont les affaires，1903；法布尔：《金钱》L'argent，1895；《公众生活》La vie publique，1901；《金肚子》Les ventres dorés 1905；《蝈蝈》Les sauterelles，1911)。他们还喜欢干巴巴地维护传统道德，且由于过分地面面俱到而犯有干巴巴的毛病。

三、思想剧

一谈到思想剧，人们首先就会想到那些为爱弥儿·奥吉埃（Émile Augier）和小仲马所钟爱的战斗的道德论和主题剧的观念。欧仁·布里厄（Eugène Brieux，1858—1922）和保尔·埃尔维厄（Paule Hervieu，1857—1915）最为关注的是婚姻、家庭和孩子问题，处心积虑想找出一个解决的办法：母亲必须亲自抚养孩子（布里厄：《代替母亲的人》Les remplaçantes，1901），并且懂得爱他们，让他们得到他们所盼望的自主权（埃尔维厄：《火炬赛跑》La course du flambeau，1901）。志趣更高的弗朗索瓦·古雷尔（François de Curél 1854—1929）则触及到了社会问题：老板对工人的态度（《狮子的饭餐》Le repas du lion，1897），把人当作

豚鼠来使用（《新偶像》La nouvelle idole, 1899）。他自己也承认剧中人不过是他沉思中的知己罢了（1918年他的《戏剧全集》Théâtre complet出版前言）。

四、爱情剧

乔治·德·波多—里什（Georges de Porto—Riche, 1849—1930）的戏剧作品全都汇集在这个标题之下。他在剧中分析情感的需要及其命定的结局，正象亨利·巴塔依（Henry Bataille 1872—1922）在《婚礼进行曲》（La Marche nuptiale, 1905）和《疯处女》（La vierge folle, 1910）中所做的一样。人们用亨利·伯恩斯坦（Henry Bernstein, 1876—1953）的"冲突激烈的"戏剧同他们这种"开始变臭的"戏剧相对抗，伯恩斯坦把爱情和金钱的利害关系一并揉在灵魂卑下的人物身上，如《爪子》（La griffe, 1906）里的记者、《狂飙》（La rafale, 1905）中的赌客。在莫里斯·多奈（Maurice Donnay）、阿尔弗雷德·加普（Alfred Capus）、亨利·拉弗当（Henri Lavedan）和阿贝尔·埃尔芒（Abel Hermant）等人的剧中，爱情还曾以一种更轻佻的方式大显身手。

五、喜剧

喜剧仍是一种生机勃勃的戏剧类型，尽人皆知的各种传统在其中得到了延续：弗莱尔（Flers）和加雅威（Caillavet）的逗乐剧（《国王》Le roi, 1908；《绿衣》L'habit vert, 1912）；乔治·菲陀（Georges Feydeau, 1862—1921）的笑死人的轻松喜剧（《火鸡》Le dindon, 1896；《马克西姆家

的名媛》La dame de chez Maxim, 1899；《你关心一下阿梅丽》Occupe—toi d'Amélie, 1908；《别光着身子蹓跶》Mais ne te promène donc pas toute nue, 1912）；幽默大师之一，特利斯丹·贝尔纳（Tristan Bernard，1866—1947）的性格喜剧（《三个爪子》Triplepatte, 1905）；乔治·库特林（Georges Courteline 1861—1929）的风俗喜剧，内涵深厚，简短有力，针砭了军旅生活（《骑兵队的欢乐》Les gaietés de l'escadron），官僚主义者（《巴丹先生》Monsieur Badin，且不谈那部由狄奥多内和奥布里于1911年从他的小说《机关职员先生们》Messieurs les ronds de cuir改编过来的喜剧）和司法人员（《严肃的顾客》Un client sérieux）。

第二节 缺乏独创性的戏剧

一、作家与他的观众

所有这些剧作家"之所以能够一举成名，应归功于他们和观众之间存在的'先定和谐'。在他们的作品中，见不到摸索和大胆之处，也没有因真正创新而产生的最初的孤独感。如果说它并不总是布尔乔亚的戏剧（罗斯丹和库特林的戏剧是通俗剧），那么它始终是大众戏剧。它听起来那么悦耳，是因为它写来首先就是为了听的。"①我们大概更有理由根据这种容易做到的和谐，而不是根据剧院的地理位置或追求某类固定的形式来给"大道剧"（Théâtre de Boulevard）下定义；因为世人有将"大道剧"与"美好时代的戏剧"（Théâtre de la

① G·皮孔：《世界文学史》第三卷，第1125——1126页，——原注。

Belle Époque）混为一谈的倾向。

二、气氛的一致性

正是“美好时代”及其气氛赋予这批剧作的整体以一致性：人为的世界，生活安逸的背景，“欢天喜地的劳动者”和“劳动的寻欢作乐者”古怪地混在一起（拉弗当Lavedan：《浪荡公子们》Viveurs）；爱情与金钱的游戏搅成一团，剧中居于首位的，便是给资产阶级道德——这种道德甚至对越来越习以为常的姘居也无耻地自鸣得意——提供解决办法。“在乔治·唐丹（George Dandin）和奥赛罗（Othello）之间还有一个好位子可占。”（多奈Donnay：《情人们》Amants），这个位子自此便被占据了。

三、俗套的胜利

这些一挥而就的剧本常常使用和滥用老一套的戏剧技巧：骗人耳目的背景，模式化的心理状态，情节上的种种诀窍，以及机械的喜剧效果。这些方法如此相似，令人有面对一堆无名物之感，仿佛“大道剧是在自身吸取养分”①不过，在这些昨日和今日的成功剧作中，创作的轻而易举令人以为达到了一个真正的天才阶段：在菲陀的轻松喜剧中，其逗乐技巧之机械化简直到了无以复加的地步；《西哈诺·德·贝尔日拉克》审慎的幻想，表面上却无拘无束。该剧世界闻名，究其原因，有个评论家发现：“它本身包含着观众——无论性质、成分和国籍怎样不同——来剧院所寻求的一切。它正对绝大多数观众的胃口。它聚集了所有能逗人快乐、且教所有人快乐的东西，一切

① 见皮埃尔·沃尔兹：《喜剧》，——原注。

逗人喜欢且令人乐此不疲的玩意。”①

这，大概就是庸俗的最高形式吧。

第二章 诗歌：从象征主义遗产到叛逆

20世纪初出现了一种诗的复兴，这也许使热衷于做简单分类者很满意。然而，事实并非如此简单。20世纪的头几年，兴起了一场往往模糊不清的演变，这场演变甚于一次决裂。一些从1880年左右登上文坛的诗人不同程度地发掘了这份象征主义遗产。然而，所有未来的大师，瓦莱里、克洛岱尔、佩吉都力图超越这份遗产，他们把这份遗产当作一种经验，以便从中得出无法作流派分类的丰富而新颖的作品来。诗坛的声誉及诗歌读者都有利于诗人聚会、建立团体、创办刊物，进行研究。于是运动多起来了：自然崇拜主义、一致主义、幻想主义都在寻找新的、更适应思潮演变的诗艺。就和当年聚集在蒙马特尔和蒙帕纳斯的诗人和现代画家们的热情一样，从这种精神上和美学上的沸腾，出现一批最丰富的新作：吉约姆·阿波利奈尔的形形色色的作品就是对旧时代伤感的告别，但它宣告了经过演变的现代精神的决定性胜利，它预示了诗歌革命。

第一节 传统的演变

梅特林克、魏尔哈伦（Verhaeren）和亨利·德·雷尼埃（Henri de Régnier）晚年的作品只是明确了他们三个人带

① 勒内·杜米克：《新戏剧》，1908年，——原注。

给象征主义的特点。安娜·德·诺阿依(Anna de Noailles)、保尔·福尔(Paul Fort)和圣-保尔·胡(Saint-Pol Roux)的作品具有更鲜明的演变特点，表明了同这个流派的理论之间的某种距离。

安娜·德·布朗柯旺(Anna de Brancoven)、诺阿依伯爵夫人(1876—1933)最有力最光辉地代表着被沙尔·莫拉斯称为“妇女浪漫主义”的思潮。从《无尽的心》(Le cœur innombrable，1901)到《痛苦的光荣》(L'honneur de Souffrir，1927)，安娜·德·诺阿依任凭一种肉欲的冲动把自己带向自然的世界，然而，随着作品的发展，对人类脆弱命运的担忧、痛苦和死亡引起的伤感改变了肉欲的冲动。

保尔·福尔(1872—1960)，于1912年创办了一份新象征主义杂志《诗歌与散文》(Vers et prose)。事实上，他从这个运动的理论中受益并不多。他那染上泛神论色彩的抒情风格很大程度上迎合大自然的气息，接受了整个民歌和中世纪前后的传统。长篇组诗《法兰西抒情诗》给了作者巨大的成功(他于1912年被命名为“诗王”)。这部作品，多种多样和丰富的题材在一种新颖的格律中得到了发挥，是一种有韵的散文。许多别派诗歌经常地遵守它那有规律的亚历山大体结构，这种结构在于“表明一种比重音法技巧高明得多的节奏”，也许它也不过是二流技巧。

圣-保尔·胡(保尔-胡，后来才成为“优美的圣-保尔·胡，1861—1940)是理想现实主义的创始人，那是一种柏拉图式的理想主义，它从象征主义最令人感兴趣的探索中汲取营养。诗人的任务是复制藏匿于表象下的美的闪光：“我觉得人住在一个以模糊的迹象、轻浮的借口、羞怩的撩拨、遥远的亲缘关

系、谜等组成的仙境中。宇宙是一种宁静的灾祸，诗人分辨和寻找废墟下仅仅能感觉到的东西，然后将它带上生命的表层”（《领圣体的临时祭坛》Reposoirs de la Procession, 1901）。由于企图实现意念和可感物的综合，圣-保尔-胡在形象中加入了一种特殊的表达功能。在这方面以及在挖掘梦境和思维方面，超现实主义者承认圣-保尔·胡为先驱。这位诗人孤独地住在俯瞰卡玛雷镇的一座小城堡里，直到1940年他成为德国暴行的受害者。

第二节 大自然派

某种对大自然和朴素生活的强烈追求被“大自然派”运动用来对抗象征主义的微妙和巴纳斯派的冷漠；这种追求同样表现在安娜·德·诺阿依、保尔·福尔、弗朗西斯·雅默（Francis Jammes）以及纪德的《地粮》中。“在宇宙的约束下，我们要使我们的个性恢复青春。我们回到自然。我们寻找纯洁神奇的激情。我们嘲笑为艺术而艺术”①。由这个运动的创始人之一——圣-乔治·德·布埃利耶（Saint-Georges de Bouhèlier）提出的大自然派的精神使命，使这个运动过分注意美学考虑，以至于因作品不多而未受到人们承认。

第三节 奇特主义集团

同样出于反对新象征主义的过分做法和以真挚的名义，各

① “金发者”莫利斯：《论大自然派》（1896），引自莫·雷蒙：《从波德莱尔到超现实主义》——原注。

种不同的诗人如特里斯坦·克兰格索（Tristan Klingsor, 1874—1966）、弗朗西斯·卡尔柯（1886—1958）、特里斯坦·德雷姆（Tristan Derême, 1889—1941）等人建立了奇特主义流派，并尊保尔-让·图莱（Paul-Jean Toulet, 1867—1920）为其先驱。后者在他去世后的1921年问世的《反韵》（Contrerime）中以一种婉转的讽刺表达了一种深沉的醒悟。他那醒悟了的真挚成为放荡诗人们的楷模。特里斯坦·德雷姆在《金色的绿荫》（la verdure dorée, 1922）中给这种意图下定义说："以一种押韵的夸张闪光，带修饰语的或过分明显的迭韵游戏，着意使人对严肃的情感微笑，他（诗人）在歌唱这种情感的同时始终是真挚的。"奇特主义的重要性是不可忽略的，人们可以将它的探索与乔治·傅雷斯特（Georges Fourest, 1867—1945）的幽默相对照。《金发黑女人》（1969）和使之获得生命力的思想对阿波利奈尔并非格格不入。

第四节　一致主义

1906年，一群作家在克雷台依省修道院的领地创立了一个团体。在各种思潮如民主的和亲社会主义思想、美国诗人沃尔特·惠特曼（1819—1892）的影响下，乔治·杜阿曼（1844—1966）、沙尔·维尔德拉克(Charles Vildrac, 1882—1971)、勒内·阿尔柯斯（René Arcos, 1881—1959）试图赞赏真实存在的崇高性，以对抗智力至上主义和对现实世界的拒绝。1908年，修道院出版社发表了儒勒·罗曼（Jules Romains, 1885—1972）的《一致生活》（la vie unanime），这是一致主义真正的宪章，其中有一种"直接的诗意"，表达了在

"我们周围和超越了我们的生活面前"感到的"宗教情感"。一致主义的手法并没有在其教谕过多的诗中获得成功，但它支撑了杜阿曼和罗曼广阔的小说领域。

第五节　宗教灵感

一、雅默（1868—1938）

在波尔多完成学业后，弗朗西斯·雅默(Francis Jammes)隐居在奥尔泰茨，有意离开巴黎的文学生活。接近自然和乡村生活（"诗人们有意识地临摹一只美丽的鸟儿，一朵花儿或一位妙龄女郎"）他的作品将自然崇拜主义运动的理想揉进一种完全个人的感觉中。《从晨三钟到晚三钟》（De l'angélus de l'aube à l'angélus du soir, 1898）、《报春的悲哀》（le deuil des primevères, 1900）阐明了一种朴素甚至平庸的诗艺，在当时能被认为是革命的诗艺。其后的诗集《天上的林中空地》（Clairières dans le ciel, 1906）、《基督教农事诗》（Géorgiques Chrétiennes, 1912）将宗教默祷与对乡村纯朴的追忆融为一体。然而，由于诗人以博学纯真写了一部自由诗之后意欲回到古典诗律中去，他便失去了新颖性。

二、佩吉（1873—1914）

读佩吉（Péguy）的作品，就会被他的艺术和思想所震惊，被它们毫无修饰的奇特所刺激或征服，也是追踪一个人的毫不迂回的生活旅程，对这个人来说，文学创作首先是全面介入，是反对非正义、欺诈、精神的迟缓的战场。

1. 佩吉的生活旅程

沙尔·佩吉于1873年生于奥尔良。父亲是细木匠，母亲是软椅垫草工。父亲去世后，他靠助学金读书。服过兵役后，他进入了高等师范学校。那时他放弃了童年时的宗教修行，和同级同学接触、特别是接触了学校的图书馆员——吕西安·埃尔，才确定了他的社会主义信念，并发表了两篇宣言《论社会主义城邦》（De la cité socialiste, 1897）和《马赛尔，和谐城邦的第一篇对话》（Marcel, premier dialogue de la cité harmonieuse, 1898）。他是德雷福斯最坚定的辩护者之一，他拒绝承认真理与正义能够成为政治仲裁的对象。在同一时期，他在马赛尔·博多安（他于1897年和马赛尔的姐姐结了婚）的合作下，创作了一个很杂乱的剧本《贞德》（Jeanne d'Arc），题献给"所有可能活下来的男女，所有将因解脱全世界的罪恶而死的男女"，剧本中包含了作者的主要灵感：社会主义神秘性、人民的爱国主义和宗教情感。

1900年，佩吉和他的社会主义者朋友决裂，创办了《半月手册》（Cahier de la quinzaine），尽管经费极困难，他仍然几乎单独维持着这个刊物。他没有放弃自己的理想，但拒绝政治神秘色彩的渐渐减弱，激烈地反对社会主义运动的唯物主义和反教权主义倾向。他很早（1905）就预感到德国野心对法国的威胁，于是更加疏远和平主义和社会主义国际主义，并企图复活被现代生活和知识分子的冷漠败坏了的民族传统。1908年承认回到天主教信仰，使他在这种民族传统中扎根更深了。从此，他所有著作，无论散文还是诗歌，都将爱国主义涵义和宗教涵义混为一谈，复活法兰西"教派中的长女"的旧理想。1914年8月1日应征入伍，参加他曾预言过的战争；他曾想让他的读者对这场战争有所准备。同年9月5日，佩吉中尉在维勒罗

瓦战死。

2. 散文作品

我们正是在沙尔·佩吉无数的散文作品中最清晰地看到他漫长的精神战斗生涯。这些作品包括在《手册》上发表的各式各样文章、书信，战斗就在这些文章中“日复一日”地进行。还有几部重要的集子，综合了他的思想，总结了他的斗争。

首先，可以把讨论社会主义的文章和被作者看作离题的文章分开。在他的第一批宣言的圣徒般的热忱中，《手册》里表现出来的孤独情绪变成了对各政党合流的谴责。在《我们的青年时代》（Notre jeunesse，1901）中，作者试图为其脱离社会主义者小组而辩护，将一切理想的纯洁和绝对以及“神秘”——他说——与政治的低级实践对立起来。

接着，作为在《我们的祖国》（Notre Patrie，1905）中预见到德国威胁的爱国主义者，他扩展了他的战斗。他继续为反对社会主义者的反军国主义而斗争，他更加普遍地责怪在他看来是对民族价值持否定态度的现代精神。这种论战的扩展表现在《金钱》（l'Argent，1913)，特别是《克里奥》（Clio，1909年动笔，1912年重新开始）中，这是包括《历史和异教灵魂的对话》、《历史和世俗灵魂的对话》两部分在内的对于历史的思考。佩吉反对现代知识分子的科学超脱，反对“铭文式”历史，他效仿米什莱（Michelet），颂扬“复兴式”历史和使现时与过去结合的“回想式”历史：“……仍然留在同一个种族中，包括肉体和精神，暂时和永衡等方面，问题仅在于回忆古人，回忆他们。同一种族的古人。在同一种族中的古人。”

佩吉自己就是通过阅读法国作家的作品，获得了这种与民

族灵魂的结合，他们是雨果（《维果多-玛丽，雨果伯爵》Victor-Marie, Comte Hugo, 1910），尤其是他不时地加以思考的高乃依，他在《波利厄克特》（Polyeucte）中找到了知音，他在“冒出本土但不是注定要脱离本土的神圣的英雄主义”中找到了超自然和自然，神秘和世俗存在的统一。他的思想建立在对福音书的阅读和重新阅读中，也建立在笛卡尔特别是柏格森的哲学中。他在巴黎高等师范学校听过柏格森讲课。1914年发表的《关于柏格森先生和柏格森哲学的笔记》(Note sur M. Bergson et la Philosophie bergsonienne)。(于同年写成，其中令人难以相信的离题议论，把表面上杂然纷呈的题目集中到单一的思考中)，这两本书是佩吉思想的最后说明。我们可以在其中找到他所有的重大主题；对思想崇高的信仰，只要这思想是热烈的和活跃的（“存在是比具有某一种坏思想更坏的事，这就是具有一种现成的思想”）；始终努力不把精神和最基本的现实分开，真正使思想体现在生活和一种风格中。

佩吉无疑是最具独创性，最使人费解的作家之一。他以同义词的堆积、重复和大量的发挥表达其思想。读者得不到明晰和确定的形式，只看到一些公式般的排列。但在其中，思想的确在活动，越来越准确地勾勒出它的对象，随着思想的上升，它以深度和份量取胜，它将事物的表层完全剥去，进入最为人熟悉的现实深处。

3. 诗歌

正是在恢复了信仰以后，沙尔·佩吉才重新回到诗歌创作中，他放弃诗歌创作是从1897年的《贞德》后的事。在三部曲（《在冬雷弥》Domrémy、《战役》les batailles、《卢昂》

Rouen）剧作中，自由诗体和散文诗混在一起。《贞德仁爱之谜》（le mystère de la charité de Jeanne d'Arc, 1910）、《第二贞操之谜的门厅》（la porche du mystère de la deuxième vertu, 1911）、《圣婴之谜》（le mystère des Saints Innocents, 1912）主要是用散文诗和经文写成的。这几首长诗的题目表现了一种双重抱负：用中世纪神秘剧的文学形式表达宗教最深的奥秘。佩吉令人惊讶的亲切感是与信徒保持距离的富丽堂皇风格的敌人，是冰冷的严峻态度和过分深奥谨慎的注释的敌人，他发展了他始终不忘的主题：神圣的爱，希望，纯洁。他毫不犹豫地让上帝讲话，以便颂扬被他置于一切之上的对神的三德之一：

这小小的希望，其貌不扬。
这小小的希望姑娘。
永远不会死亡。

1912年，佩吉又恢复了格律诗创作。《圣热纳维埃芙和贞德挂毯》（la tapisserie de Sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc, 1912）、《圣母玛丽亚挂毯》（la tapisserie de Notre-Dame, 1912）、《夏娃》（Eve, 1914）都主要由亚历山大体四行诗组成。

佩吉的神秘热情支撑了构成全部挂毯题材的"长气"诗篇。圣母、热纳维埃芙、贞德的神圣形象的再现总是以祈祷告终。诗人谦恭地表达了他最珍贵、最宽厚然而最大胆、富于神学精神的愿望：愿体现仁爱、痛苦、献身的女英烈们挽救人类，愿"整群羔羊[①]被领到上帝右边"。按比例看，这些作品

① 基督教把人看作迷途羔羊，需要"上帝"照看。

多为史诗（《夏娃》以数千行诗，赞美妇女拯救者的职责），佩吉深化了左右自己所有思想并置于自己散文作品中心的若干精神问题：拯救、宽恕、纯真复归。在这件工作中，没有任何过度的神学，没有词句的雕琢。他不仅仅是学者，不仅仅是诗人，他试图实现神圣和世俗、精神和物质的统一。根据他作品中最重要的“双根化”思想来看，他的神秘主义和观念上的伟大现实主义密不可分：

因为超自然本身也是物质的
圣宠之树的根深深扎进
并钻入土地直至最底层
种族之树本身也是永恒的。

（《夏娃》）

诗人的散文风格有几个特点也值得指出。他的散文表现的思想是一贯的，同样也有被诗句节奏加强了的重复。数十节四行诗表现同一对象，重复同样的最初形式，构成无数的祷文般的罗嗦，直至有幸出现一种减轻作者笨重笔触的新形象。佩吉断然选择了这种美学，它蔑视所有的美学原则。需要承认这是一种难以为继的赌局，然而作为散文家，他却能够在其中有效地取胜；作为诗人，他和当代所有诗歌流派保持着距离。

第六节　超越象征派：瓦莱里（1871—1945）

在象征派的作品中，就其提出问题的现实性来说，没有哪

一部较之保尔·瓦莱里（Paul Valéry）丰富多彩的作品更令人眩目。他的作品作为严密的精神历险，光彩夺目，使人颤栗。对文明清醒的分析，不带预言的漂亮外表，超越了作品反映的时代。诗作因过多周密安排的完美手法，因过于尽善尽美而使人心满意足，或者使人不以为然，但决不会使人无动于衷：瓦莱里属于这类大师，人们唯有通过评论，哪怕否定，而不是摹仿，才能加以颂扬；这类大师走得太远，令人无法追随。伴随和想解释这类创作和往日杰作的理论思考，也许是最为丰富的精神活动。这种思考给摆脱幻想和“迷信”，作为语言实验的文学，打开了现代的理论道路。批评界，甚而至于最近阶段的创作，企图以瓦莱里惯用的严厉去贬低这种“迷信”观念。

一、从象征派的热忱到精神上的英勇

保尔·瓦莱里于1871年生于赛特。他先在该城，后在蒙佩利埃的中学读书。受到绘画和诗歌的吸引，他于1888年进入法学院时已经写作了几首诗。1889和1890年，几次聚会确定了他的志趣：朗读于依斯芒斯（Huysmans）的《反向》（A rebours），使他见识了魏尔伦（Verlaine）和玛拉美（Mallarmé）；他结识了皮埃尔·路易（Pierre Louÿs），路易带他去见了埃雷蒂亚（Heredia）、纪德和玛拉美。年轻的大学生写出几首象征派诗歌，有的发表在杂志上。

1892年，瓦莱里在热那亚摒弃了早先似乎确定了的道路。年轻的作家受到激烈的危机深深的冲击，他因文学活动低于他的志向，而且因超不过玛拉美这样的完美典范而暗底里失望，放弃了诗歌创作。他要毫不容情地严格运用精神思索，去对待

情感生活和文学活动的混沌状态。

1894年，瓦莱里定居巴黎，先是在战争部任公文拟稿员，从1900年起，任阿瓦斯通讯社董事的特别秘书，专注于精神活动的研究。他重又研究数学，开始记笔记，写满250本笔记的头一本，这些笔记记下了最奇异的精神活动。1940年，瓦莱里对他的一个注释者这样回顾："我的精神生活自1892年起，循着自我的思想活动研究而发展。"这些笔记一成不变地在上午写成，作家逝世后于1957至1962年之间问世，毫无雕凿痕迹地反映了这种具有根本意义的研究。

在20多年里，瓦莱里似乎最终同诗歌决裂了。他的新想法表现在散文作品中，随笔作品如《达芬奇方法导论》（L'introduction à la méthode de Léonard de Vinci, 1895），《德国的征服》（La conguête allemande, 1897），虚构作品如《同泰斯特先生共度良宵》（La soirée avec M. Teste, 1896）。对达芬奇的研究不太考虑人物本身，更多的是写出具有杰出才能的理想形象："这个思想家缺乏一个名字，能包含不同一般、言简意赅的词汇的延伸意义。我觉得任何名字都不及达芬奇更加贴切……我试图回顾一下他的精神生活的细微表现，提供一切新收获与之相连的方法的启示……"虚构的泰斯特先生的创作可以用同样的意图来解释，这个人物是作者的自身倒影，"全身心投入自由精神的可怕磨练"的完美知识分子，以便成为"自己思想的主宰"。

放弃诗歌创作并没有使瓦莱里不去拜访诗人、画家和音乐家。他是玛拉美的挚友，直至玛拉美于1898年辞世。他造访路易和纪德，或者与他们通信。他成为德加（Degas）和雷诺亚（Renoir）的朋友。正是在纪德和出版商加斯东·伽俐玛

（Gaston Gallimard）的催促下，他才决定根据他们的印象，整理和修饰青年时代的诗歌。他想增加一首短诗，一篇“试作”，经过1913至1917年艰苦的工作，变成了《年轻的命运女神》（La jeune Parque）。这首难懂的诗篇的发表，使作者一举成名。炉火纯青地掌握语言的音乐和意义的妥切组合，从而在诗中形成“意识到的意识”同蛰伏在自身，并向感官世界开放的矛盾意愿相搏斗的复杂象征。在《旧诗集》（Album de vers anciens）中搜集的象征主义时期（1890—1892）诗作，尤其是1922年《幻美集》（Charmes）的问世（搜集了在《年轻的命运女神》之后写出的新诗），这两部诗集确立了瓦莱里的诗人声誉。

在《幻美集》之后，作家又回到散文写作中。他几乎红得发紫，这种地位迫使他去写无数的应景之作、随笔、序言、文章、讲话等等。他写出取材古代的“对话录”：《心灵和舞蹈》（L'âme et la danse, 1923），《欧帕利诺斯或建筑家》（Eupalinos, ou l'architecte, 1923），后来还有《固定想法》（L'idée fixe, 1932），《树的对话》（Le dialogue de l'arbre, 1943），以及明显地更具有戏剧性形式的《我的浮士德》（Mon Faust, 1945）片断。在杂志上发表的文章和随笔在1924年以《杂文集》（Variété）为名结集出版。随后是《杂文二集》（Variété Ⅱ, 1929），《杂文三集》（Variété Ⅲ, 1936），《杂文四集》（Variété Ⅳ, 1938），《杂文五集》（Variété Ⅴ, 1944）。这些集子谈论各式各样的题目，在全集中重新组成“文学研究”、“哲学研究”、“准政治随笔”、“诗歌和美学理论”、“教育”、“诗人回忆”等栏目。其它集子——《如此这般》（Tel quel,

1941)，《坏想法及其他》(Mauvaises pensées et autres, 1942)，《对当今世界的一瞥》(Regards sur le monde actuel, 1931)，《论艺术》(Piéces sur l'art, 1931)——包括各式各样的著述，其中也有《笔记》的片断。

散文家自1925年以来成为科学院院士，直至逝世，他给读者提供的文章，如同《笔记》中透露的秘密（在《笔记》中他表现得更有激情，更为自由酣畅），不断付诸实践这种“再思艺术”，他从青年时代起，就致力于这种艺术。

二、爱思索的人

保尔·瓦莱里沿着他的老师爱伦·坡和玛拉美的足迹，依照泰斯特先生和达芬奇这样的半真实、半幻想的代言人——既是他期待的形象，又是他本人真切的面貌——的榜样，力图掌握这种“总的态度，从这种态度出发，认识活动和艺术活动便都一样成为可能”①。认识和创作，这是瓦莱里精神活动的两极——它们是互相矛盾的吗？

从1892年的深刻危机开始，作家致力于思索，或者不如说，致力于精神的思索，正如泰斯特先生一直在观察自我当前的模样，“如此类推”。他在晚年的一篇文章中承认：“我从来只谈论纯粹的自我，我以此来理解绝对的意识……”仿佛他整个一生不过是象隐修士那样，逐渐接近《札记和离题》(Note et digression)中点明的理想：“意识是人的特性；而意识的特性是一切在人身上显现的东西——不管显现什么——不停

① 《札记和离题》(1919)是《达芬奇方法导论》上新增加的一篇文章。从行文的严密和明晰来看，我们觉得这是瓦莱里想达到的目标的基本证明之一。——原注。

的提高，毫不停歇、毫无例外的离异。这是无穷无尽的，独立于显现事物的质和量的行为，爱思索的人由此终于故意地导至模棱两可的拒绝，拒绝成为随便什么样的人。”瓦莱里企图升高到神圣地步（“不想成为天神一样的人，那就算不了人，”《毁灭了的事物》Choses tues），这是虚无的企图，因为纯粹意识在形成的同时也就消失，为了存在，它需要别的东西，而不是自身。瓦莱里的经验的崇高之处，正在于这种无法做到的以自身为对象的方法。这样的努力表明了至高无上的“离异”，形成作者的“目光”的全部价值，这些目光投向“当今世界”，或者更多地投向文明的美学和道德现象。

这种离异要求只能用于思想家的表现方法上：他的语言也是大众的语言，尽管他有思想，这种语言却趋于把别人的思想强加于他。因为语言是一种集体成果，“产生”思想，而不是简单地表达思想；语言使思想离开本意，更糟的是，提出虚假的问题，这些问题似是而非的重要性只是一纸空文。因此，作家在接触题材之前，要处心积虑地致力于真正的语言“清洗”，然后，题材的合理性和魅力才会显现出来。这就是为什么瓦莱里严密的思想首先是一种很难获得的纯洁和准确的典范风格。

瓦莱里对文学的思考似乎也是基于同样的严密方法。这位作家所责备的文学作品，属于一堆模糊的幻觉，而不是纯粹的语言作品——这却正是文学作品的伟大所在——这种作品想成为别的样子：再现真实（当这种再现不过是人为的和专断的时候），写作者的自我表现。从这种概念中可以看出关于文学现象最现代化的思索的基本因素。剩下的是，确定创作者——据说是不由自主的——得益于理论家的地方，创作者是否被动地跟着理论家走，或者违反理论家的断言。

三、诗艺和诗歌

“如果文学不是有思维的动物的高级活动，那就没有什么可歆羡的”（《罗经方位》Rhumbs），这样宣称的人被看作创造型诗人的典型，这样的诗人千方百计要掌握诗歌艺术技巧，首先关心诗人的职责，而不会沉湎于所谓灵感的不可知的力量。“我无比喜欢头脑清楚、意识明晰时写下一些微不足道的东西，而不愿利用麻木状态或不能自我控制地制造出最优秀的杰作，”（《杂文集：论玛拉美的信》Variété：Lettre sur Mallarmé）。瓦莱里在许多文章中试图分析诗歌活动，抑或探究以往的作品（论述拉封丹、雨果、波德莱尔、玛拉美等等），抑或综合他在法兰西学院教授诗艺课程得到的批评和实践经验。诗人对文艺家的才能作出正确的考察，一般地说强调这种“职业”，强调创造一种有启发的语言，这种职业和这种创造，符合古典诗律最严格的规则；根据古典诗律，意义和美不可分割，可理解的东西能使人兴味盎然。因为诗歌可以成为“理解力充分发挥的凭据”，诗歌总是促使人进入感觉世界。瓦莱里的智力至上论有时表现在《年轻的命运女神》中，特别表现在《幻美集》中。这不是“爱思索的人”“模棱两可地拒绝，拒绝成为随便什么样的人。”诗歌结构可以成为一种高级的试验，使有教养的人的一切批评才能发动起来，它的气息来自“感觉的森林”（《幻美集》中的《黎明》Aurore），它的得到精心设计的光华是非理性的隐晦的交流场所：“诗歌是通过清晰语言的手段，再现或者恢复这些事物或这一事物的尝试：呐喊、眼泪、抚摩、亲吻、叹息等等隐约地试图反映它们，而描写对象以其具有的生命外表或构图似乎想反映它们”

(《文学》Littérature)。瓦莱里在拒绝纯粹的意识和接受喧腾不已的生命力之间游移不定，他最优秀的诗篇带上这种摇摆的烙印，或者反映了这种烙印(《年轻的命运女神》，尤其是《海滨墓园》Le cimetière marin)，将瓦莱里看成一个哲理诗人是不对的，但是，可以在他的诗歌中感到一个可能成为诗人兼哲学家、内心痛苦的人忧郁的声调(哲学家的标签总是为作家所摈弃，这儿只是为了叙述的简便而使用)。这个人深深被感受活动所吸引，不过他仍然深恶痛绝感受活动不稳定的，也许是虚幻的性质。在《海滨墓园》的“必须试图生活”的命令和“精神诱惑”之间，内心痛苦激发起一种极其精细的，没有什么出路的手法。这种力图变得过于纯粹的诗歌的枯燥无味，是许多在瓦莱里之后步入文坛的诗人既赞赏又指责的。

第七节　“厌倦这个旧世界……”：阿波利奈尔和新精神

人们对吉约姆·阿波利奈尔(Guillaume Appllinaire)的兴趣与日俱增，不过众说纷纭。对于这样一个复杂多变的个性，这样五花八门的作品，人们似乎莫衷一是。《米拉波桥》(Pont Mirabeau)的哀歌诗人?新象征派?《图像诗》(Calligrammes)的“立体主义”(或者是“俄耳甫斯式”，或者是“一致主义”)诗人?“他不满足于支持当时最大胆的艺术活动，还感到与这些活动结合，将他拥有的一切广博知识、热情……和光来为它们服务的需要”：安德烈·布勒东(André Breton)的这一赞誉，说出了这个不能止步于暂时胜利的诗人的独特之处。阿波利奈尔与时代并进，不如说，他来得恰到

时候：这是犹豫、大胆的探索和具有决定性的新发现的时代。

一、威廉·德·柯斯特罗维茨基，笔名吉约姆·阿波利奈尔

吉约姆·阿波利奈尔（Wilhelm de kostrowitzky），于1880年生于罗马。他是昂日莉卡·柯斯特罗维茨基和一个意大利军官的私生子。他的童年极其动荡，受尽他母亲不清不白的生活带来的命运多舛之苦。他在摩纳哥，然后在尼斯和戛纳就学。1899年，他定居巴黎，为了谋生，干过各种不同的职业，都很不稳定，收入甚微。他为报纸写作连载小说，拿到速记员的文凭，做过交易所买卖人的秘书兼跑腿。尤其是他写过诗，为杂志所拒绝，还写过只能暗地里出售的色情故事。1901年，他成为米洛子爵夫人女儿的家庭教师，陪伴她来到德国。这次小住对诗人来说在许多方面具有重要意义：接触到大自然风景和日耳曼传统，丰富了他的灵感。他倾心于米洛小姐的英国家庭女教师安妮·普莱登，却得到很少回应的爱情，这使他成为“失恋的人”。他的杰出诗集《醇酒集》(Alcools)近乎半数就带上了在德国的经历多少明显的烙印，诗集将近三分之一的篇幅是在旅德期间写就的。

回到巴黎后，阿波利奈尔开始涉足文学界。1903年他结识了萨尔蒙（Salmon）、雅里（Jarry）和保尔·福尔（Paul Fort）。他在不同的杂志上（《羽毛》La Plume，《白色杂志》La Revue blanche）发表作品，并创办了自己的杂志《伊索的盛宴》（Le Festin d'Ésope）。1903年和1904年，他两度赴英，要找到安妮·普莱登，她即将去美国定居。爱情失意给诗人灵感，写出他的两篇杰作：《失恋者之歌》（La

chanson du mal aimé）和《朗多尔大道的移民》（L'émigrant de Landor Road）。他在巴黎遇到画家弗拉曼克（Vlaminck）、德兰（Derain）和毕加索（Picasso），他同诗人朋友安德烈·萨尔蒙和马克斯·雅可布（Max Jacob）一起去“拉伏瓦号船”①观看立体派构思。1907年，他同让·罗亚耶尔（Jean Royère）的新象征派杂志《法朗吉》(La Phalange）合作，遇到画家玛丽·洛朗森（Marie Laurencin），由此开始了与她情感激荡的联系，一直延续至1912年。作家的初期作品就在同时期发表。诗人在《堕落的魔术师》(L'enchanteur pourrissant) 中给魔术师梅尔兰具有神话色彩的形象以某些贯穿他全部作品的主要思虑之点：孤独、爱情和诗意。这部作品发表于1908年。1909年，“法兰西的默居尔”出版社出版了《失恋者之歌》。《异端鼻祖公司故事集》（L'hésésiargue et Cie»）于1910年，《动物小唱或俄尔菲的随从》（Le bestiaire ou cortège d'Orphée)于1911年问世，后一部集子由杜菲(Dufy)插图，都是短诗，描绘非常有人情味的动物的象征意义。

1912年，阿波利奈尔被株连到卢浮宫博物馆的一件偷窃案件中，在桑泰监狱过了一星期。诗人深受这个司法错误的伤害，写了一组诗文，集成《在桑泰》（A la Santé），结辑在《醇酒集》之内。1913年，作家作为画家之友，收集了许多篇捍卫现代艺术，散见于好几份杂志报纸上的文章，以《立体派画家，美学思考》（Peintres cubistes, méditations esthétiques）为题名出版。同年，“法兰西的默居尔”印行了他的第一部重要诗集《醇酒集》。

---

① “拉伏瓦号船”是蒙马特尔区的一间木板屋，画家在里面作画。——原注。

二、《醇酒集》

诗人执意在集子的标题下印上1898—1913，这个日期意义深长。这部作品是15年的好奇和经验的结晶。在此期间，1898年游移不定的年轻人变成美学先锋派的使者，于1913年发表的《未来主义反传统的宣言》（Manifeste de l' anti-tradition futuriste）的作者。人们这样解释集子中的诗歌有点不调和的性质，以及它们各不相同，显得异常的丰富多彩：《斧子》（Merlin）、《隐士》（L'ermite）、《胆小鬼》（Le larron）大大得益于象征派，不过带有审慎的讽刺；象《米拉波桥》和《玛丽》（Marie）这样的哀歌似乎具有近乎永恒的“浪漫主义”性质，组诗《在桑泰》透露出魏尔伦式的表达内心痛苦情感的风格，而《亲吻》（Le baiser）和《葡月》（Vendémiaire）表现了富有诗意的冒险雄心，《市郊贫民区》（Zone）、《失恋者之歌》和《朗多尔大道的移民》之所以深刻，全在于揉合了最大胆的现代主义和最稳妥的抒情传统，两者统一在全然袒露个人的烦忧之中。阿波利奈尔不能，也肯定不愿取消15年来在各种期待中孕育的敏感和艺术势必形成的纷繁复杂。他毫不考虑诗歌的写作年代（放在诗集首篇的《市郊贫民区》是全集最新、也最现代化的诗歌），为了达到这样的次序：“作者感受到的美学和情感上的亲缘关系的次序，或者是两者具有的隐蔽的不和谐的次序……”（米歇尔·戴科丹Michel Décaudin语）。各种各样的影响和灵感，只在表现的丰富多彩上是一致的：除了某些破格——对变得矫揉造作的古典束缚真正的解放——以外，格律诗伴之以自由诗，典雅的诗篇则反对粗野的支离破碎的表现手法，渊博的影射与最

简单、最不加修饰的表达相结合。

恶意的批评企图在诗集中看到一个“旧货店”，专门收集“杂乱的”东西（乔治·杜阿梅Georges Duhamel语）。这是不理解多么不寻常的抒情“口味”激发着作者，不理解他抑扬顿挫的音调中有着一致的语调，这种语调决不肯丧失生活的千变万化，不肯丧失天然奇迹和最精美的文化，不肯丧失洛厄莱的传说①和“那条工业之路的优雅”……在超现实主义革命之前，这样“开放”，这样决意不愿来回重复的诗歌还没有先例。

由于阿波利奈尔，现代诗歌活动竭力在集中现实的同时，也要求反映过去和现在，提供充满奇迹的未来。《醇酒集》富有启示的题名也可以从这个意义上去注释，当诗人在《葡月》——放在诗集的最后意味深长——收获世界的葡萄时，当诗人咏唱“在这酒浆里集中的全世界”时，他请我们也这样去理解。组成诗集的“普天下酩酊大醉的歌”，反映了新意识在不断自我发现的才能的欢乐中衰竭而流露的沉醉。

三、“在生活呈现的无论哪一种形式中歌颂生活”

《醇酒集》问世时，阿波利奈尔已经在形式和构思方面试验过新诗学（《市郊贫民区》）。在同流行于蒙马特尔和蒙帕纳斯的变幻不定的美学接触之中，他深化了自己的探索。他写作谈话诗，（Poèmes-conversations），诗中罗列对话片断（《星期一克丽丝丁路》Lundi rue Christine）；写作“同时进行的”诗歌，诗中断断续续的引言最后构成新的统一体（《窗户》Les fenêtres），还写作“抒情表意诗”（idéog-

① 洛厄莱系莱茵河上游的悬崖，传说美人鱼洛厄莱用歌声吸引船夫，撞上悬崖遇难。

ramme lyrigue）诗人用诗行画出一至几样东西。战争爆发时，阿波利奈尔入伍了。他先当炮兵，后为步兵少尉，1916年夏受伤，作了环钻手术。他在巴黎接受治疗，逐渐恢复文学活动。《被害的诗人》（Le Poète assasiné）作为虚构的自传发表在1916年，各个杂志发表他的诗歌，阿波利奈尔成为新一代的首领。1917年，他的“超现实主义”戏剧《蒂雷席亚斯的乳房》（Les mamelles de Tirésias）上演，作者关于《新精神和诗人》(L'esprit nouveau et les poètes）发表了一篇重要讲演，在宣称“诗歌和创作不过是同一回事”之后，他指出，“今日诗人决不蔑视大自然的运动”，诗人的作用在于“在生活呈现的无论哪一种形式中歌颂生活”。1918年，“战争与和平诗集”——《图像诗》的出版，阐明——并超越了——他的理论。诗集中可以找到作者的美学试验：谈话诗和“图像诗”，还可以找到关于战争、关于战争奇迹——阿波利奈尔对“美好景色”十分敏感——关于战争恐怖的诗歌。这部诗集中令人注目的仍然是笔调和形式的多种多样：阿波利奈尔依然是多愁善感的哀歌诗人，他高超地运用和谐的格律诗，不过他是超过以往任何时候的革新家，渴望夺取“以机器运转和科学发现向人展现的重大新领域”（《新精神》L'esprit nouveau），这些领域加速人类解放自身所蕴藏的财富：

明天人们从您身上
采掘出意识的深渊
谁知道有哪些活人
将从这深渊中挖出
连同整个心灵世界

（《图像诗》：《山冈》Les collines）

尽可皆知，这个预感将在超现实主义的实践中得到光彩夺目的证实。

阿波利奈尔因为受过伤，身体虚弱，抵抗不了1918年流行性感冒的传染。他于11月9日逝世于巴黎。他死后有几篇遗作问世，特别是《我爱情的阴影》Ombre de mon amour（变成了《献给卢的诗》Poèmes à Lou），这组诗多处写得十分色情，是在战时写给一个水性杨花的女人的。

阿波利奈尔的革新活动毫不孤立。同时代表现出新的敏感的作品很多。在工业取得胜利的世界上，具有这种敏感的人找到现代美的因素，而且是在交通工具促成的世界性中找寻这些因素的，这样的人要么同移民、妓女和无赖的沸腾不安的生活取得一致。

瓦勒里·拉尔博（Valery Larbaud）在《巴尔纳博特的诗歌》（Poésies de A.O.Barnabooth, 1908）中显示了坐火车或坐轮船作长途旅行的诗意。瑟伽兰Ségalen（《远古的人》Les immémoriaux, 1907；《石碑集》Stèles, 1912）在异国情调中找到一种“驳杂不同的美学”。安德烈·萨尔蒙在《命令》（Prikaz, 1912）中利用苏联的革命，同史诗重新挂上钩。尤其是布莱兹·桑德拉尔（Blaise Cendrars）在他的诗歌（《纽约的复活节》Pâques à New York,《西伯利亚大铁路散咏》Prose du transsibéren, 1913）和小说（《金子》L'or, 1925；《莫拉瓦吉娜》Moravagine, 1926）中，描绘了真实的精神历险生活，其中掺杂和反映了一个新世界的美和烦扰。

第三章　小说

小说延续19世纪的经验，或者探索新道路，开始越过当时的大师们令人讨厌的存在所加剧的危机。希望来自《新法兰西杂志》（La Nouvelle Revue française），先是纪德，不久是普鲁斯特。

第一节　自然主义的振兴

有的作家没有料到“1887年的危机”，给小说提出了自然主义的道路，于依斯芒斯在《那边》（Là-bas）的序言中将自然主义和“深藏不露”混杂在一起，而莱翁·布洛亚（Léon Bloy）在1892年宣布了自然主义的“葬礼”。

一、心理小说

人们不仅指摘左拉，而且指摘雨果，甚至指摘巴尔扎克，只满足于简略的心理描写，布尔热（Bourget）的“弟子”罗贝尔·格雷斯卢（Robert Greslou）就嘲笑这种心理描写。他主张把“我们的意识状态”设想成“永远盖住洋底的黑暗海洋中的岛屿”。

如果人们不能探测这深不可测的领域，至少要竭力阐明人的千差万别的命题，显示这“隐藏在我们身上”，“我们不认识的”存在物。维克多·谢比利埃兹（Victor Cherbuliez，1829——1899）提供过象吉斯兰伯爵这样的迟疑不定的心灵。皮埃

尔·洛蒂（Pierre Loti，原名于连·维奥Julien Viaud，1850——1923）在《冰岛渔夫》（Pêcheurs d'Islande，1886）中极其明晰地描绘出雅恩的性格发展。布尔热本人在《无可挽回的事》（L'irréparalle）中指出，在诺埃米身上，细心女人的特性怎样转为相当自由的上流社会淑女的特性。

人们严厉指摘布尔热只以“没有躯体的灵魂”去代替自然主义作家的“没有灵魂的躯体”，指摘他不等读者有时间看到人物活跃起来，便解剖人物的心理。说到底，心理探索很有可能成为枝蔓，以致于破坏了小说的效果，要么这种探索象在洛蒂的作品里那样，占据了自传中过大的篇幅，要么象在于依斯芒斯的《上路》（En route，1895）那样取消了情节，按瓦莱里的说法，这部小说对杜塔尔在孤独中的意识惨剧进行了“长篇的忠实说明”。最后，作家会离开小说的轨道，如同巴雷斯在《自我崇拜》（Le culte du moi）中所作的那样。

谁愿意象布尔热那样，坚持“表明”，而不是“剖析”？作家有可能碰上自然主义偏见的局限，特别是遗传的准则。这是奥克塔夫·米尔博（Octave Mirbeau 在《耶稣受难像》（Le calvaire，1887）或在《儒勒神甫》（L'abbé Jules，1888）中的情况。满足于象儒勒·列那尔（Jules Renard）那样在《寄生虫》（L'écornifleur，1892）中，使人联想起在人与给人轻率地所下的定义之间所存在的细微差别，也许这是明智的。柏格森在《论意识的直接材料》（Essai sur les données immédiates de la conscience，1889）中，将列那尔称为“大胆的小说家”，善于“撕破传统的自我所巧妙编织的网”。

二、诗意小说

象征派时代产生的另一传统是诗意小说。勒米·德·古尔蒙(Remy de Gourmont, 1858——1915)作为当时博学的深思熟虑的批评家，立足于加布里埃莱·邓南遮（Gabriele d'Annunzio, 1863—1938，意大利著名小说家）的榜样和这类小说的开端之上，于1893年提出这个原则：

小说是一首诗篇。不是诗歌的小说并不存在。

这个原则是模糊不清的。在这个说明之前或以后的实践是五花八门的。乔治·罗当巴克（Georges Rodenbach, 1855—1898）在《死鬼布吕日》（Bruges-la-morte, 1892）中探索了一幅富有诗意的背景和为他的主人公的灵魂选择的风景。相反，别的作家搅乱了表现形式（1891年雷泰Retté的《浓雾中的极地》Thulé des brumes, 1892年勒马克尔Remacle的《女过客》La passante）。自然崇拜主义仿效他们的首领圣乔治·德·布埃利耶（Saint-Georges de Bouhélier, 1876—1947），将小说变成一连串抒情的思考，这使人遥想起《自我崇拜》或者《地粮》(Les nouritures terrestres)。弗朗西斯·雅默写有《克拉拉·德·爱莱白丝》(Clara d'Ellébeuse)和《阿尔玛依德·德·埃特尔蒙》（Almaïd d'Étremont），他是善于在有点平淡的和谐中，将叙述方式和诗意方式结合起来的难得的作家之一。

这类作品最优秀的成功之作①，无疑是阿兰-富尼埃（Alain—Fournier 1886——1914）的《大个子莫尔纳》

① 尚且不提普鲁斯特的作品，并撇开左拉在诗意小说方面奇怪的成功（《梦》或者《穆雷神甫的过失》中帕拉杜的插曲）。——原注。

（Le grand meaulnes，1913）。作者长期摸索，以实现他重要的文学设想：以虚构叙述的方式告诉读者自己的历史（1905年圣母升天节在巴黎的库尔—拉—雷纳与一个少妇邂逅），通过在索洛涅童年时的景色，写出留给自己的永不磨灭的印象。1910年的"一个美丽的傍晚"，他找到了自己的"通往大马士革之路"，正如他在写给自己的姐妹伊莎贝尔的信中所说的那样："我已着手朴素而直接地写一篇可能是我本人的简单故事，就象写一封信那样……"事实上，这部爱情小说（寻找青年时期瞥见的一个面影）和历险小说（忠于誓言和女主人公伊沃娜·德·加莱的悲惨结局）表面平淡无奇，却写进了作家和年轻人的坎坷经历。不超过三个人物，阿兰—富尼埃便做到自我描绘：他向"吉卜赛人"弗朗兹讲了自己逃跑的必要和浪漫的情趣，向奥古斯坦·莫尔纳讲了自己情感的失意；向叙述者弗朗索瓦·塞雷尔讲了自己对友谊的敏感和激情，这友谊却是通过与雅克·里维埃尔出色的通信表现出来的。也许正是不能超过这种区分，以达到虚构的统一，才使评论界严厉地对待这部作品。可是，从结构（各个时代不断溶合）和风格（给整体一种"神奇的潜在成分"）来看，阿兰—富尼埃做到了叙述明白晓畅，古典美学渗透到象征的梦幻中。儒勒·列那尔要求："奇异中夹带单纯"。与《大个子莫尔纳》的作者提出的公式没有多少区别。

第二节　小说的危机

无论如何，这样的成功仍然是了不起的。大多数情况下，小说越过了自然主义的暗礁，便要遇到更严重的危险：全部覆

灭的危险。

一、多产

多产首先由于文学本身的综合因素。创作活动在大奖的诱惑（龚古尔奖从1903年开始），报纸，小资产阶级读者的胃口，还有某些作家令人不安的多产的推动下，变成工业生产了。不久，每年出版的小说超过一千本，阿尔贝·蒂博代（Albert Thibaudet）从小说销售中看到在本质上与吸烟习惯不相上下的情况。

写作尝试多了，收入也多，这种多产达到令人羞耻的田地。儒勒·于雷（Jules Huret）在1891年的调查，安德烈·比利（André Billy）在1910年关于“小说的目前发展”所作的调查，在这方面富有参考价值。结论是“小说没有未来”（埃杜阿尔·罗德Edouard Rod，1891年），或者是，法国人既没有浪漫头脑，也没有史诗头脑（纪德，1910年），因为人们有小说停滞不前的印象。

二、定名问题

尤其是，也许因为在这种令人昏眩的情况下，人们再也不太清楚小说是什么。这儿，多产仍然构成一个严重的障碍：那些认为应在小说的陈列馆中整理一番的人剧增标签；让小说同其它文学样式区分开来的标准也在剧增。1887年，莫泊桑在《皮埃尔和若望》（Pierre et Jean）的序言中已经强调过这种不明确的状态。所谓“这是一部小说，那不是一部小说”，在他看来，似乎表现出“很象无能耐的洞察力”。

一般说来最要紧的标准仍然是情节安排如何。1893年，批

评家西尔旺（P.Sirven）在谢布利埃兹的作品中看到小说家的典范，他说，因为“他善于叙述故事”，“善于使我们关注老生常谈的人物”。

三、情节安排的危机

然而，这个时期，给小说下定义的问题远未解决，尤其因为存在“情节安排的危机”（米歇尔·雷蒙 Michel Raimond 语）。起初，人们也许看到龚古尔兄弟的作品，看到爱德蒙·德·龚古尔在《亲爱的》（Chérie）序言中宣扬的“纯粹分析作品”的理想。于依斯芒斯、儒勒·列那尔削弱了情节，每人有各自的方式，后者认为可以下结论说：“小说的定义就是不要写小说。”事实上，非小说的小说纪元，是随着保尔·瓦莱里的《同泰斯特先生共度良宵》（1896）而辉煌地开始的。

泰斯特先生拒绝了“以公众的小费作为交换条件”，给出“必要的时间，使自己为别人所了解”。他克服了自己身上的无主见，只重视智力，在一所普普通通的房子里过着纯粹精神的生活。没有书，没有纸，潜心思索，以发现精神规律：

> 他沉浸在自己的内心变化中，全身心投入自由精神的可怕磨练中，以欢乐扼杀欢乐，以最强烈的欢乐扼杀最微弱的欢乐——以最根本的欢乐，最根本的希望扼杀最柔和的、暂时的、眼前的和刚产生的欢乐。我感到他是自己思想的主宰。

“我”是叙述者。对于他的存在，读者可能会惊奇。泰斯特先生生活着是“为了自我”，不是“为了他人”，他会接受

这个讨厌的目击者陪伴他来到带家具出租的房间吗？毫无疑问，瓦莱里只能通过第三者投出的令人赞叹的目光，以显现他的人物的天才，因为天才只能对他人而言——这样就很古怪地浓缩了经验和“试验”①的意义。

实际上，泰斯特先生象他表现的那样蔑视物质吗？无庸置疑，他胜利地经受了痛苦的考验；由于不能消灭痛苦，他便好奇地加以分析。他生活的环境即使布置了“抽象的阴郁的家具”，仍然只是一个背景。更进一步，瓦莱里通过这种自我表白，让人捉摸出，他企图蔑视“他的意志的沉醉时期以及自身意识奇异地过多的情况下”，主人公的另一部分自我，或者说蔑视作这种区分的不可能性。写好的文章、作品、纸张放在那里，可作证明。

四、竞争

这个时期另一个蔑视小说的作家，《沼泽地》（Paludes，1895）的作者纪德却要求把问题提得更细致一些：是小说的危机，还是法国小说的危机？因为从各个方面都听到赞扬外国小说：1886年沃居埃子爵（Vicomte de Vogüé），然后是纪德和苏亚雷斯（Suarès）高度评价俄国作家；英国作家斯蒂文森、哈代、康拉德、甚至白朗宁，成为马赛尔·施沃布（Marcel Schwob），然后是《新法兰西评论》的合作者，特别是拉尔博赞扬的杰出人物。1913年，有个新闻记者敦请纪德说出十部他最喜欢的法国小说名字，纪德却只给这位新闻记者提供外国小说的名字。

---

① 泰斯特（Teste）与试验（test）一词同音，这篇小说人物的名字含有双关意义。

1912年，批评家阿尔贝·蒂博代开始在《新法兰西评论》上发表《论小说》（Réflexions sur le roman），回答布尔热两年前论述托尔斯泰的一篇文章，该文重申法国式小说的价值，争论于是变得更加激烈。“法国人几乎不是当小说家的材料，”蒂博代反驳说：法国人想成为小说家时，便在戏剧和散文之间犹豫。无论如何，“小说本来意义的美学是……一种结构紧凑、讲时空的美学。”古典作家出色地感受到这一点。

是否必须回到传统上来呢？回到常理上来呢？——蒂博代提醒说，时间是真正的长篇样式——小说的守护神，这时他表现出常理，——雅克·里维埃尔（Jacques Rivière）在1913年重申“历险小说”的价值时，也有这种常理。毋宁说，必须往前走，探索从未有过的形式？在这两条道路之间的距离，也许不是象大战前夜显示的那么大……

第三节　“名流”的圣职

在小说领域，战前的法国文学由多少显出是“名流”的真正大师所主宰，可能是由于他们在读者中享有威望，他们才延缓了美学上的创新。

一、布尔热（1852—1935）

在文学衰落时期，保尔·布尔热（Paul Bourget）的特点非常鲜明，正当他被视作最伟大的法国作家之一的时候，他好象凝结不动了。他从分析小说（《安德烈·科内利》André Cornélis的哈姆雷特主义，1887）过渡到观念小说（《弟子》Le disciple，1889），此后更执意提倡，而不是否定主题小

说。他作为天主教传统激烈的捍卫者①，揭露民主增长的不祥后果（《阶段》L'étape，1902）以及离婚权利的不祥后果（《离婚》Un divorce，1904）。藐视公认的规则竟导致《中年魔障》（Le démon de midi，1914）中安排的丑闻，并发展到有利于解决事端的结局——前神甫福雄的枪击。

二、巴雷斯（1862—1923）

莫里斯·巴雷斯（Maurice Barrès）的特点更有魅力，在20世纪初，他产生十分巨大的影响。说实在的，从他的作品中能得出一些什么？一开始的利己主义？即所谓"巴雷斯的人道主义"？按他的赞赏者亨利·古依埃（Henri Gouhier）的说法，这"适合20世纪初年，分析的热潮吞没了这个时期"②。或者是民族主义？他赞同民族主义真正的创立者沙尔·莫拉斯（Charles Maurras）的观点，在等待同传统的敌人③下一次冲突的时间里，这种民族主义力图"挑起法国人的激情"。

实际上，在巴雷斯的生涯的两个主要时刻之间作一划分，那是人为的和错误的：《自我崇拜》〔Culte du moi，包括：《在野蛮人的目光下》（Sous l'œil des barbares），《自由人》(Un homme libre)1889，《贝蕾妮丝的花园》(Le jardin de Bérénice)，1891〕的广泛兴趣，以及另外两个三部曲《民族激情小说》〔Le roman de l'énergie nationale，包括：《离乡背井的人》(Les déracinés)1897，《向战士呼吁》

① 勒内·巴赞（René Bazin，1853—1932）和亨利·博尔多（Henry Bordeaux，1870—1963）捍卫相同论点。——原注。

② 《我们的朋友莫里斯·巴雷斯》第171页。——原注。

③ 指德国。

(L'appel au soldat)1900,《他们的脸孔》(Leurs figures) 1902〕和《东方堡垒》〔Les bastions de l'Est, 包括:《为德国服役》(Au service de l'Allemagne)1905,《柯莱特·博多什》(Colette Baudoche)1909,《莱茵河的精髓》Le génie du Rhin, 1921〕的民族主义。在此期间,有着轰动一时的丑闻(巴拿马丑闻,德雷福斯案件),推动他去组织法兰西祖国同盟,在参议院右翼的席位上捍卫传统价值。“土地和死人”已经出现在《自我崇拜》中,对自身根源(家庭、洛林省、种族)的颂扬已写入“对自我认识和自我回顾的伟大事业之列”中①。

他到处力图和自告奋勇反对“野蛮人”:所谓别的人,首先是菲力普(巴雷斯在《自我崇拜》中的化身)周围的人,“平生具有与自己构思的迥然不同梦想的人”②;还有吞并了洛林的外国人,应该组织一支活人和死人的十字军去攻打他们,即使为此需要摒弃自身珍视的孤独生活。关于这两个被占领的省分,他可以象发自内心的独白那样写道:“我赞叹它们不屈服的意志,只接受同它们的内心情感相一致事物的意志。”(《柯莱特·博多什》)民族主义来自利己主义的深化。

正因如此,巴雷斯充满矛盾:堵上大门反对外国人,但却向外国民族主义的榜样敞开大门;企图给法国美好的未来,却又到往昔中去寻找这未来。这是因为他基本上是一个抒情作家:他顺应情感的气息,即使这气息象《受神灵感应的山岗》

① 让—玛丽·多姆纳克(Jean-Marie Domenach):《巴雷斯自述》第30页。——原注。

② 见巴雷斯为《自我崇拜》1892年版所写的序言:《三部观念小说的考察》。——原注。

（La colline inspirée, 1913）的气息那样危险。由于缺乏约束，这气息使巴伊亚尔兄弟陷入错误和疯狂。泰纳（Taine）看过《自由人》以后，预言巴雷斯会做出疯狂行动。巴雷斯认为政治保护了他没作出疯狂的事。而正如他的论敌稍后所说的，政治把他拖入了疯狂行动中。

三、阿纳托尔·法朗士（1844—1924）

人们会把爱好和平的阿纳托尔·法朗士（Anatole France）同好战分子巴雷斯对立起来；法朗士直到最后一刻，仍然拒绝相信世界大战迫在眉睫。同巴雷斯的社会政治保守主义相对立的，是法朗士向乌托邦社会主义发出召唤：

> 这一天将要来临：老板提高到道德美的高度，成为解放了的工人中的一个工人；不再有工资，而只有财富交换。大工业就象它所代替和模仿的旧贵族，将实施它的8月4日之夜的计划（《贝日雷先生在巴黎》M. Bergeret à Paris）。

巴雷斯是反德雷福斯的，而法朗士为德雷福斯伸冤。但是，在艺术上，两者之中最保守的却可能是阿纳托尔·法朗士。

1. 保卫和发扬古典主义

这是因为不能想象还有谁拥有比他更深厚的古典教育。他的父亲蒂博先生（M. Thibault）是巴黎马拉盖沿河大街的书商：这个背景是勤奋甜美的童年时代梦想的地方，他在《我朋友的作品》（Le livre de mon ami, 1885）中描画过这个童

年。他在斯塔尼斯拉中学学习，在勒梅尔出版社和参议院图书馆任职，始终表明他喜爱沉迷在人文科学领域之内。他好象沉醉于巴那斯派，《金色诗篇》（Vers dorés, 1873）和诗剧《科林斯人的婚礼》（Les noces corinthiennes, 1876）表明他是勒贡特·德·利尔（Leconte de Lisle）的崇拜者。

古典主义对古代的兴趣，更广泛地说，对历史的兴趣，始终未离开过阿纳托尔·法朗士。他的作品往往好象是“在古书的页边空白上”① 写成的。作为散文家，他研究《拉丁语天才》（Le génie latin, 1913）。作为小说家，他复活了《黛依丝》（Thaïs, 1890），女主人公是古代的名妓；他在《诸神渴了》（Les dieux ont soif, 1912）中描绘了罗伯斯庇尔的身影。另外，他以自己的方式叙述了《贞德传》（La vie de Jeanne d'Arc, 1908），在笔锋犀利的寓言小说《企鹅岛》（L'île des pingouins, 1908）中叙述了法国人民直到德雷福斯事件的历史。

作为《时代报》1887至1893年的文学专栏编辑，他表现出坚决反对新形式，无论是自然主义还是象征派。他始终是古典理想的捍卫者，这种理想将趣味要求置于创新考虑之前。人们赞扬他的风格极其明晰，他要求自己的风格象“从窗户射进来的阳光”一样“白亮”（《伊壁鸠鲁的花园》Le jardin d'Épicure）。

象他一样的书中人物就是他的代言人：西尔韦斯特·波纳尔，可爱的学者，科学院院士。看重埋在柴堆里的一份罕见手

① 这是一部著名作品的书名，批评家儒勒·勒梅特尔在这部作品中以自己的方式复活了过去文学中的人物，这部文人消遣之作于1905年出版。——原注。

稿，胜过任何礼物（《西尔韦斯特·波纳尔的罪行》Le crime de Sylvestre Bonnard，1881）；“好老师”热罗姆·库瓦尼亚神甫，他的见解使人想起十八世纪哲学家的见解（《蹼掌女王烤肉店》La rôtisserie de la reine pédauque，1892；《热罗姆·库瓦尼亚先生的见解》Les opinions de M.Jérome Coignard，1893）；贝日雷先生，拉丁语文学的大学教授，“一个出色的，但古怪的才子”，《现代史话》〔L'histoire contemporaine，包括：《场边榆树》(L'orme du mail) 1896，《人体服装模型》(Le mannequin d'osier) 1897，《红宝石戒指》(L'anneau d'améthyste) 1899，《贝日雷先生在巴黎》，M.Bergeret à Paris，1901〕一套共四部小说的主人公。

2．兴趣广泛的证明

然而，这个书房作家的注意力如今转向他周围的世界。这个转折可以放到1897年，修正德雷福斯案件的运动在这一年展开。法朗士是左拉的行动的支持者之一，自此以后，他表现出是个左翼知识分子。作为共和国的保卫者，他揭露威胁着共和国的暴虐行为，宣称是政教分离的拥护者。他的同情趋向社会主义，社会主义推动他保卫普通人，例如保护一个可怜的时鲜货小贩，这个小贩无辜受控侮辱了公共权威（1902年的《克兰克比尔案件》L'affaire Crainquebille）。晚年他甚至站在法国共产党一边。

实际上，他是个极端的怀疑论者，不可能成为真正的活动家。他对共和国不存幻想，仅仅看重共和国的“温和”：

只要它存在，它就满意了。它治理很松弛。我真

想赞扬这一点，而不是其他。既然它治理很松弛，我原谅它治理得不好。

（《场边榆树》第十三章）

对他来说，事态只是嘲讽的借口，而他的讽刺本身是有节制的。教会往往为此提供他笔下的材料，虽然他象贝日雷先生那样，是个“趣味高雅的有分寸的不信教的人”。（《场边的榆树》第七章）这使他被人看作自由派。

在反对“人们的恶”这一方面，他只满足于反对人们的偏见，“用长柄掸帚和扫帚盲目扫向一切幽暗角落”。（《热罗姆·库瓦尼亚先生的见解》第十一章）但是他决不攻击社会根基，这对他来说是不可动摇的。因为说到底，“经过深思熟虑，他感到与我们的体制联结得很紧”。（《场边榆树》第十三章）这离蒙田的保守主义并不太远。

第四节　反权威人物：《新法兰西评论》

1909年2月，《新法兰西评论》（La Nouvelle Revue française）在巴黎创立了。这本杂志由雅克·科波（Jacques Copeau）、安德烈·吕依泰（André Ruyters）和让·施伦贝尔热（Jean Schlumberger）领导，最初的倡导者中有纪德，稍后有瓦勒里·拉尔博（Valery Larbaud）和雅克·里维埃尔（Jacques Rivière）。这份名单中，已经能举出四个小说家，而且不是微不足道的小说家的名字。他们一致同意反对当时大师和读者的循规蹈矩的见解。

在文学上，《新法兰西评论》痛斥“柔媚的文学样式”和

"对庸俗成功的追求"。它强调明晰的创作的必要性和价值。集合在它周围的小说家既同自然主义又同象征派决裂，似乎往后走回头路，朝向有时令人想起17世纪散文家的"古典主义"。纪德、里维埃、拉尔博、施伦贝尔热，稍后还该添上罗歇·马丹·杜伽尔（Roger Martin du Gard）、沙多纳（Chardonne）和拉克勒泰尔（Lacretelle），他们都有心理分析的兴趣和未能排除枯涩的严谨技巧。

《新法兰西评论》在发现外国作家方面起过重大作用。不过，忘记它发表过新作品，那是不公正的：从创刊号开始，纪德的《窄门》（La porte étroite）；沙尔—路易·菲力普（Charles-Louis Philippe）①的《沙尔·布朗沙》（Charles Blanchard）；阿兰-富尼埃的《大个子莫尔纳》。从1911年起，它变成一个出版社的所在地，在加斯东·伽利玛的推动下，这个出版社成为现代文学的熔炉。人们至今仍然惊讶地看到，它在1917年便接受了《追忆逝水年华》第一卷。

第四章　纪德（1869—1951）

安德烈·纪德（André Gide），作为玛拉美的门生，因其"蠢事小说"（soties）受到达达主义者的欢迎，并由于"实践了自己的思想观点"而得到萨特的赞许。纪德似乎概括

---

① 沙尔—路易·菲力普早逝（1874—1909），早先是个通俗小说家，后来，描绘他自己的形象和他的亲人们，例如《沙尔·布朗沙》中他父亲的形象的作品被置于动人心弦的小说之列。《母与子》（La mère et l'enfant）、《蒙帕纳斯的布布》（Bubu de Montparnasse）和这部小说就是他最著名的作品。——原注。

了半个多世纪的文学史，这是因为他始终坚持借鉴一切可以遵循的创作方向，显示了多种多样的潜在才能。正如他自己所说的，就是这种多样性“迫使他致力于艺术作品”；这是唯一能使他超越一般对话的范畴，或许经过斗争，有机会达到“和谐”境界。

第一节　解放

如同维克多·雨果，纪德喜欢把他从上一辈那里发现的两种世系对立起来。他“生在巴黎，父亲是于塞斯人，母亲是诺曼底人”，然而无论如何，他在两方面都被新教气氛所包围。那么，宗教思想对于他是根深蒂固的？决不是，那只是提供了一个出发点。他的父亲纪德教授1880年的过早去世，使母亲的管教变得愈加专制。1895年纪德旅居阿尔及利亚时，对母亲的管教进行了反抗，正是在那儿年轻人恢复了健康（他原有肺结核病），并自信发现了生活的意义：自由与热诚。他之急于要在《地粮》（Les nourritures terrestres，1897）中表现的，正是这新的《福音书》：必须摒弃原罪的概念，以品尝大地上的一切果实。纳塔那埃勒的主人，这个新福音主义者本人就是梅纳克①的信徒：重要的不是新造一个“我”，而是使人们曾想不惜任何代价扼杀的过去的我重新显现。

与《地粮》的抒情性并行不悖的是，纪德终于起来讽刺过去的敌人和空洞乏味的思想：干燥的沙漠使他得以摆脱它们。

① “梅纳克（Ménalque）：指‘新生者’，即病中的纪德突然感觉到的唯一重要、唯一‘真实’的人物”。（引自C·马丹的解释）——原注。

1895年出版的《沼泽地》(Paludes)讲述了“不理解生活的人的故事”，讲述了那些陷入社交活动、枯燥的讨论及所谓“文学界”的泥沼的人们的故事。然而纪德的第一部作品不正是这种沼泽气氛的产物吗？《安德烈·瓦尔特的手册》(Les Cahiers d'André Walter, 1891)发现了他本人身上的一个敌人：自我迷恋和矫揉造作。

瓦尔特断绝与爱玛奈尔的关系，为的是在孤独中能更好地爱她，而《背德者》(L'immoraliste, 1902)中的米歇尔却把年轻的妻子马瑟琳娜带到非洲，遗弃在那儿，让她死去。事实上，纪德在1895年10月抗拒母亲的遗愿，而与表姐玛德莱娜结婚，也许仅仅是被一个新的关系所束缚，他很快就会与之决别的。为此他根本不需要导师，无论奥斯卡·王尔德或梅纳克，都不需要。只要有非洲的启示，获得阿利或穆罕默德的光华四射的躯体，他便能重新找到他真正的本性。

第二节　探索时期

纪德自诩置身于传统的道德观之外，但他的生活却躲避不了道德问题。1919年，他在自传的第二部《如果种子不死》(Si le grain ne meurt)中写道：“我绝不接受没有准则的生活，我的肉体的要求不能不取得精神的赞同”。“使本性道德化”的任务又要由文学来承担了，他的不知满足的成熟所产生的作品证实了这种努力。因此，“故事”和“蠢事小说”①就成为他同一设想的正反两面，成为自我评价的批评研究的正反两面。

① 这个词并不是指通常所说的中世纪流行的讽刺剧.——原注.

一、故事

他的故事以严肃、纯净和线条般明晰的形式，向人们灌输相继承袭的伦理观，尽管作者本人遇到这类伦理问题时是会敬而远之的。《背德者》，一篇个人主义的潜在辩护词，它与作者本人的关系就是如此。不过，《窄门》(La porte éroite, 1909）中的女主角阿丽萨却走了一条迥然相异的道路：克己和牺牲之路。《福音书》中所提到的“窄路”，“狭窄得不能容二人并行”：作为纪德式的人物，年轻姑娘顺从绝对的诱惑，可能和热罗姆的优柔寡断相同，对阿丽萨的早逝，两人承担同等的责任。至于《田园交响乐》（La symphonie pastorale, 1919）中的那个牧师，他过迟地意识到，在最好的愿望之下也能隐匿自欺欺人的谎言：为了热尔特吕德——他所收养并热恋着的盲姑娘——的教育。正如人们从纪德1917至1918年的《日记》（Journal）中猜测到的，这也就是“法布里斯”（即纪德）对“米歇尔”（即马克·阿莱格雷）的教育。

二、蠢事小说

《梵蒂冈的地窖》（Cave du Vatican）中描写的罗马狂欢节和传奇性的狂欢节，采用讽刺笔调：嘲讽了虔诚的宗教信仰者（弗勒里索瓦、圣·佩里伯爵夫人、改宗后的昂蒂姆·阿尔芒·杜布瓦）、文人（于琉斯、德·巴哈格利乌）及各种流浪者（“蜈蚣”）。然而，如果将拉弗卡狄奥梦想并通过把阿梅德·弗勒里索瓦推出车厢摔死而实现的无动机行为当作生活理想，那就错了！这种“产生于自我……，无目的，因此是自主的，……自由的……自发的无利害关系的行为造成了出乎意

料的沉重后果。不能拿自由来开玩笑！这可能是那些荒诞不经的奇遇的教训所在。但是纪德选择了奇特的表现方法，却拒绝给予这种教训：他反而满足于唤起人们的不安感。

三、《伪币制造者》或连环小说

出于对读者的谨慎，纪德曾在《梵蒂冈的地窖》卷首写道："这不是一本小说"。1925年当他第一次将他的作品《伪币制造者》（Les faux—monnayeurs）称为小说时，他明确指出，他打算改变写作技巧：从簡洁变为丰富，从傀儡世界转为富有深度的现实。这是一种新的探索，他将传奇风格和对这种风格的轻蔑感融为一体。

纪德的愿望是写出一部"纯小说"，即完全摒除逸事，"剔除小说中一切不专属小说的成份"。这应是一种没有情节的小说，有些类似瓦莱里的"反小说"《同泰斯特先生共度良宵》（La soirée de M.Teste），是"存在的本质表现"。外貌特点及风景应尽量压缩到最少限度，以使作品成为"人物性格汇聚之地"。

然而，奇异的是，《伪币制造者》中充满了错综的情节和众多的人物，从普罗菲唐迪厄自父亲（并非生父）家庭里出走，到小鲍里斯的自杀：他把寄宿学校的同学，那些"强者"的恶作剧当真了。不仅如此，读者还不禁同情罗拉・杜维埃，一个在英国工作面色苍白的法语教师有罪的妻子，或同情老拉佩鲁兹，他亲眼看见孙儿鲍里斯把枪口顶住鬓角。

这是失败么？决不是，因为五彩缤纷的烟火结果恰是使读者不知所措：读者忘记了曾一时使他感兴趣的人物（如罗拉负心的情夫万桑和新被万桑征服的格里菲斯夫人）。读者不由自

主地进入一种荒诞的因果关系中：一个少年发现自己是私生子竟导致一个高度神经质的男孩子的自杀。读者被层出不穷的可能性迷惑了，如同作者那样，作者为了显示题材取之未尽，令人意会作品还能继续下去，这样写道："我很好奇地想认识卡鲁①"。

为了使《伪币制造者》同时摆脱迟钝的现实主义和虚幻的美感，纪德主要借助了"小说套小说②"的手法：小说中的人物爱德华也在写一本名为《伪币制造者》的小说。爱德华的日记时而替代故事叙述者的讲述，或是意外地对情节的发展作出交代和说明。这个人物——小说家也想在自己的作品里引进一个小说家的人物——就这样无休无止地套下去。纪德的用意，是要在表现现实的同时，衬托出作家为"勾勒现实风貌"所下的苦心。他真正的主题是表现"在现实给予他的感受和他试图写出的作品之间存在的斗争"，或概括为："现实世界与我们所作的再现二者间的冲突。"每个人对世界都有自己独特的视野，这个信念阻止小说家通过一个人的意识来表现一个故事，即使是作者本人的意识也不行。（后来在1930年出版的《妇人学堂》（L'école des femmes）里，纪德把几种观念集中到同一件事上）。由于探视的角度多种多样，叙述便"没有中心"，"导致丰富的想象"。

《伪币制造者》无疑是纪德的杰作，其中能窥见他全部的自身经验与矛盾。那些制造伪币的中学生的故事，通过道德的伪币案而显得更为完整：同灵魂的弄虚作假者相对立的是，爱

① 卡鲁是普罗费当迪厄最小的儿子。——原注。

② 这是从纹章学中借用的表达法：在一个纹章上雕着一个与这个纹章相同的小纹章，里面又套有一个更小的纹章，就这样无穷尽地套下去。——原注。

德华的正直、贝尔奈"在自己的一生中都不失纯洁、诚实、可信"的渴望。倘说在纪德的作品中，这一部的形式获得了独一无二的精巧，这是因为它反映出作者对自己运用的文学样式、对他模拟的现实和创造的人物具有一丝不苟的态度。

四、"我生活过"

《伪币制造者》发表以后，纪德的创作品有了明显的减少。他自己也承认他不再"因创作的迫切需要而焦虑不安"，认为"最重要的仍然是要说"的感情也不再象以往那样萦回于脑际了。他继续写《日记》，他的寻觅并未告终。

1．寻求幸福：

1935年，纪德发表了一部与《地粮》类似的作品《新粮》（Les nouvelles nourritures）：

他写道："生活能够比人们所赞同的更加美好。智慧不在理智中，而在爱情里。啊，直到今天，我都谨小慎微地生活。应当摒弃一切习俗，倾听新法则的召唤。"

从1918年起，玛德莱娜就陷入了孤独之中，直到20年后死亡来临，孤独感始终跟随着她。纪德试图自我辩解，并且也找到过理由，但正如他自己偶尔也承认的那样，那都是些不正当的理由。早在1924年发表的《科里东》（Corydon）中，他就曾为同性爱作过辩护，并令人不解地将此书视作他最为重要的作品。具有遗嘱意义的作品《现在就看你怎么办？》(Et nunc manet in te，1938）反映了在他的内心中，要自由的意愿伴随着多少悔恨。

2．寻求介入：

纪德在他生命的最后25年中，比过去更为活跃，更加转向

外部世界。他是一个狂热的个人主义者，一个过着优裕生活的大资产阶级作家。而爱旅行的脾性却引导他发现了殖民地剥削制度的耻辱和残暴（《刚果纪行》，Voyage au Congo, 1927）。普遍令人惊讶的是，他赞成过共产主义，但不久，1936年自苏联旅行归来后，就与之疏远了。对此，与其说这是一种“介入”，不如说是一种扩展了的对幸福的寻求。根据《新粮》的观点，人们必须通过他人的幸福才能得到自身的幸福。

3.寻求宁静：

1946年，纪德将《忒修斯》（Thésée）看作自己“最后的作品”。这个用了13年时间才孕育成熟的短篇故事至少想承认智慧的胜利，主人公的智慧来自于一生中无数次的风险，而他总是历险如夷：

> 可以说我接近了孤独的死亡。我已感受过大地的恩惠，我很愉快地想到，多亏了我，在我之后的人们将会承认生活更加幸福，更加美好，更加自由。我写出自己的作品是为了未来人类的利益。我生活过。

这是一个一生不安的人宁静的结论。他曾想扮演“不安定者的角色”，他以自己艺术的全部力量致力于“经典作品”，因掌握浪漫主义而创作出“……强有力的，优美的作品”。

纪德的主要作品

1891：《安德烈·瓦尔特的手册》（Les Cahiers d'Andre Walter）

1893：《幻航》（Le voyage d'Urien）

1895：《沼泽地》（Paludes）

1897：《地粮》（Les nourritures terrestres）

1899：《没拴牢的普罗米修斯》（Le Prométhée mal enchaîné）

1902：《背德者》（L'immoraliste）

1907：《浪子回家》（Le retour de l'enfant prodigue）

1909：《窄门》（La porte étroite）

1911：《伊萨贝尔》（Isabelle）

1914：《梵蒂冈的地窖》（Les Caves du Vatican）

1919：《田园交响乐》（La symphonie pastorale）

1922：《你也一样？》（Numquid et tu?）

1924：《科里东》（Corydon）

1926：《伪币制造者》（Les faux—monnayeurs）

1927：《刚果纪行》（Voyage au Congo）

1928：《乍得归来》（Le retour du Tchad）

1929：《妇人学堂》（L'école des femmes）

1930：《俄狄浦斯》（Œedip）

1935：《新粮》（Les nouvelles nourritures）

1936：《热妮薇耶夫》（Geneviève）

1936：《从苏联归来》（Retour de l' U、R、S、S、）

1938：《现在就看你怎么办？》（Et nunc manet in te）

1939：《日记》（1899—1939）（Journal）

1942：《日记》（1939—1942）（Pages de journal）

1946：《忒修斯》（Thésé）

1949：《日记》（1942—1949）（Journal）

第五章　普鲁斯特（1871—1922）

《追回的时光》（Temps retrouvé）的叙述者在小说的结尾写道：19世纪的大作家们“以既是工匠又是评判员的双重眼光来对待自己的创作，他们从这种自我鉴赏中提取出外在的、高于作品本身的新的美。”这正是《追忆逝水年华》（A la recherche du temps perdu）的创作真谛。如果说普鲁斯特只写了一部独一无二的作品——“一本必不可少的作品，唯一真正的作品——它区别于所有的流派，独树一帜，使没有经验的读者茫然困惑，那是因为他的作品并不是偶然写成的，而是他的亲身经历的“转述”。也就是说，这不仅是自我描写，更重要的是创造自我。这种双重的手法也表现在书名中：故事情节在发展（“逝水年华”以生活作为小说的基础）的同时，又逐步地往回追溯（“忆”自己的志向）。由此产生了小说的“深度”，小说的文笔，把具体和抽象，个别和一般融为一体，正得力于这种文体的魅力：它归根结蒂“并不是一个技巧问题，而是一个视野问题”。

第一节　从业余爱好到宏伟的构思

马赛尔·普鲁斯特（Marcel Proust）出生在巴黎一个富有的资产阶级家庭，尽管哮喘病经常发作，使他痛苦终生，但他仍有过一个幸福的童年，生活在关怀爱护之中。13岁时，他认为人世间理想的幸福是“生活在我热爱的人身边，陶醉在大

自然的美景中，有许多藏书和乐谱，不远的地方有一个法国剧院。”

早年他就被上流社会的生活所吸引。在优雅的沙龙里，他结交了贵族名流，也结识了一些作家和作曲家。他在杂志上发表了几篇文章，出了一本诗文混合集《欢乐与时日》（Les plaisirs et les jours，1896），翻译了英国艺术评论家罗斯金（Ruskin）的一些文章，所有这些，使他被公认为善于精细地描写社交生活的业余作家。但从那时起，他已经着手写了《让·桑特伊》（Jean Santeuil）的大部份，这部未完成的小说直到1952年才问世。

母亲的逝世（1905）给他的心灵以极大的震动，再加上疾病使他的身体日渐衰弱，他住在巴黎的寓所里，越来越深居简出。除了与社交界仍保持一定的联系外，他此后完全致力于《追忆逝水年华》这本经典作品的写作。

第一部完稿后，没有一家出版社愿意出版，1913年他只好在格拉赛（Grasset）出版社自费付印，书问世后却几乎无人问津。直到1919年，第二部《在妙龄女郎身旁》（A l'ombre des jeunes filles en fleurs）夺得龚古尔文学奖后，他才蜚声文坛。接着相继出版了《盖尔芒特一家》（Le côté de Guermantes，1920），《索多姆和戈莫尔》（Sodome et Gomorrhe，1921）。普鲁斯特直到生命的最后一息，也没有停止写作，丰富充实他的作品。在他死后，又陆续出版了《女囚》（La prisonnieie，1923），《出走的少女》①（La fugitive，1925）和《追回的时光》（1927）。

① 最初的标题为《失踪的阿尔贝婷》（Albertinedisparue）。——原注。

第二节 探求志向的小说

马赛尔·普鲁斯特是个以一部作品奠定声誉的作家。1907年他正式开始撰写这部巨著，在此以前他所有的文学创作都是为《追忆逝水年华》作出铺垫。《欢乐与时日》是他青年时代的作品，《驳圣伯夫》（Contre Sainte-Beuve）和《让·桑特伊》则是出版商收集他的尚未发表的文章编订发表的。这些作品表明他并不是狂热地、杂乱无章地从事文学创作，而是竭力更忠实地表现自己的内心感受。《追忆》的主人公和作家的思绪变化可以说是同时并进的。小说就是他探求作家志向的故事。还在孩提时代，他已经在探寻将来要写的书，思考书的内容，怀疑自己的写作能力：

> 既然我想某一天成为一个作家，现在就该知道我打算写些什么。可是当我向自己提出这个问题，并努力找到一个富有哲理的主题时，大脑却停止了运转，我绞尽脑汁，可眼前还是空空一片。我感到自己没有天赋，或者是大脑思维出了什么毛病。

就这样，主人公的生活在失望和表面上的无所作为中度过，直到小说的末尾，灵感使他终于领悟到生活本身就是小说的主题。因此，《追忆逝水年华》实际上是这部小说产生的故事，更确切地说，是讲灵感怎样产生了这部小说。与此同时，主人公也用天赋为自己游手好闲的社交生活作了辩解。因为“写出天才著作的人，能够突然终止自身存在，而使自己的经

历象一面镜子，这样，他们的生活，尽管如此乏味平庸，在这面镜子中也能反映出来。天才就是指有反射的本领，而不在于被反映的场面的内在吸引力。”

这部小说与其说是写身世传记，不如说是想象的驰骋，所记叙的事件不过是托词而已。《追忆逝水年华》中没有任何奇遇、任何曲折的情节，只有人、物的探索和自我发现。

第三节　叙述者的声音

这种探索的工具是某种语言。当普鲁斯特从写第三人称小说（《让·桑特伊》中的“他”）过渡到“我”的时候，他才不愧为一位语言大师。第一人称单数一下子就给《追忆》定下了基调：

很久以来，我早早地就上了床。

这个“我”既不代表作者——因为这不是一部自传体小说——严格地说，也不是主人公，而是充当中间人的叙述者，他的回忆构成了小说的素材。在这个唯一的人称“我”背后，有一个当年经历故事情节的人；另一方面是同一个人好多年后讲叙这些故事。根据这个区分，我们能够理解小说家怎样利用这种双重眼光。书中谈到的感觉和情感并非未经处理就和盘托出，而是条理分明，用感想和比较加以充实，从而编织出一张回忆的网络，把最遥远的过去和最近的回忆交织在一起；书中描写的不是当时的经历，而是再现的经历，叙述者的生活富有诗意，“我”获得不同寻常的时间深度。

叙述者区别于小说主人公，他没有确切的相貌，不参与任何奇特的历险，更恰当地说，叙述者是作品的中心意识。我们看到的一切都是通过他的眼睛，我们只了解他去过的地方，他遇到的人物。《追忆》的世界被严格限制在他自身经历的范围内，读者毫无插足之地，凡是叙述者不知道的，读者也无从了解，他只能毫无保留地接受叙述者的观点。普鲁斯特的文体使叙述者的“声音”贯穿于整部小说。只要潜心阅读，这些副句互相贯穿、插入句和附加语纵横交错的长句便会充满活力，给人一种严谨和敏捷的思索的节奏感。

第四节　“唯一真实经历的生活，就是文学”

除小说技巧以外，叙述者唯一表露的是一种深沉的感情，即每个意识的孤独感。小说要表现的正是这种孤独带来的苦恼：在叙述者的半睡半醒状态中，空间和时间失去了稳固性；精神也因此失去了赖以获得坚定信念的外部支持：“一个睡着的人把荏苒的光阴，岁月和万物的顺序紧紧把握在自己周围。”因此，一切现实都带有主观性。我们自以为了解的那些人与物不过是幻觉而已，是根据我们的想象或私下的愿望虚构的，“只有错误的感知才会把思想上的所想混同为实际的所在”。但另一种力量能使现实变得五光十色，难以把握，那就是时间。

一、《回忆的宏伟大厦》

就象空间上的立体几何一样，同样有一个时间上的心理学，这时，进行平面的心理分析就不再准确了……

〔……〕。

普鲁斯特极其准确地分析了这种“时间心理学”的作用，它证明尽管感情是强烈的，但却不是相通的，因为“所有的人不可能同时产生相同的感情”。这个隶属于时间的我不能保存自身经历的完整记忆，由于遗忘，过去的我们可以因情境的变化死去或再生。叙述者目睹人物的变化，他们的相貌和举止随着年龄日趋衰老变得面目全非；这是由于他们《在时间里所占的位置比在空间里有限的位置要大得多”。就连地点也不能避免这种潜移默化，因为这些地点和我们当时欣赏它们的时间是紧密相关的，它们的魅力并不比我们当时的兴奋心情持续的时间更长。同样，“房屋、林荫道、大路，如同岁月，都是转瞬即逝的！”。

但叙述者很快摆脱了因生命与事物的短暂引起的伤感。的确，用不着徒劳无益地“在现实中寻找记忆的画面，那上面总是缺少魅力，魅力存在于记忆本身，而不为感官所感知。”

从那时起，《追忆逝水年华》不再是忧伤地回忆不可及的过去，而是逐步去发现在记忆中产生的唯一的现实，因为“真正的乐园是已经失去的乐园。”

如果记忆在艰难地再现过去时刻的执着努力中突出了今昔间的距离，另一些特殊的经历却又消除了这一距离，使过去通过现在涌现出来。例如马德兰小甜糕的情节：现在的感觉产生了对很久以前曾经有过的同样感觉的回忆，这一巧合使得整个被遗忘的世界，熟人的面孔，物品和感情都在一小块浸过茶水的点心里复生。分散在小说里的这些下意识的回忆是人对时间的胜利，它们“使我们的直觉认识到人的绝对存在”，证明了

我们的永久性和把握超越时间的事物本质的才能。

在《追忆》一书中有两种对立的时间感受：毁灭和复活，两者相辅相成，构成作品的主题，普鲁斯特本人也证实了这一点：

既然我已经决定本书的素材不能仅仅由真正完整的印象组成，除那些时间以外的印象——在我打算镶接的真实情节中，与时间有关的情节将占有一个重要的位置，人类、社会、国家都受到时间的洗礼和改变。

二、艺术的奥妙

如同下意识的记忆，艺术创造也会引导人们去发现更高的现实。樊特依的奏鸣曲的一个短句扣动了斯万（Swann）的心弦，他起先以为乐曲令他回忆起了失恋的痛苦，但事实上，使他激动的是几个简单的音符竟澄清了他以前曾是朦胧的感情：

向音乐家敞开的领域并不是由七个音符组成的狭窄键盘，它是无限的，几乎还是未知的，在千百万表达温柔、激情、勇敢和安详的按键中，仅有少数几个被为数不多的大艺术家发现。

可见，音乐语言的基础是隐喻；同样，象埃斯蒂尔这样的画家，为了使观众能分享他在卡尔咯杜伊港的感受，采用"海洋的语汇来描绘这座小城，用城市的语汇来描绘大海"。文学隐喻虽然包括了绘画隐喻，但普鲁斯特认为图像只是一种表现

手法：

> （艺术的）真实性始于作家选择两个不同的事物，提出两者间的关系，艺术世界里的这种关系相似于科学世界中因果法则的唯一关系，然后用优美的文笔把它们统一在必要的环节中。

一切都取决于艺术家观察世界的眼光。所有伟大的作品都体现了作者独特的、迥异于他人的视野，这视野使作者成为“一个被自己遗忘的、陌生国度的公民，这个国度不同于另一个大艺术家飞往地球的出发点。”这个“陌生国度”也被普鲁斯特称为“从前的生活”，他可能是联想起柏拉图。这位艺术家常常提及柏拉图；这种从前的生活给了他某种经久不灭的生命力。这样说来，作家贝尔高特（Bergotte）去欣赏韦尔弥（Vermeer）的戴尔福特景色（la Vue de Delft）时并没有“永远地死去了”，因为他的书把我们带到了一个“不同的世界，它建立在善良、认真、牺牲精神之上（……）我们从那儿出来生活在地球上，然后才可能重新回到那儿开始新的生活。”

艺术不仅是消遣和对美本身的追求，更重要的是传递内心真实的尝试。当艺术家把看到一种景色的印象表现出来，而不是照搬景色本身的时候，他就把事物与它的精神内涵区分开了；他就这样向他人表明了自己的眼力、意识状态，突破了每个人内心世界的孤独。因为艺术不是去模仿世界，艺术就是用感官和精神去感知，用天才去组织的世界本身。同样，《追忆》的世界也不会随着曾给予小说家灵感的人与物的消亡而死去，

它继续在作品中生存下去，因为“真正的生活，最终被发现和澄清，因而唯一真实经历的生活，就是文学”。

第五节 《追忆》的世界

在小说中，景色、激情、人物随着叙述者的回忆逐步出现。读者分享着他的梦想、惊愕和幻灭。在题材方面，这个世界是有限的；在精神上，它却是无限的，因为小说的主题不是社会，也不是爱情，更不是风光景色，而是一个异常敏感和聪明的人投向这一切的眼光。

一、“地点，这个独特之物……”

他常在贡布雷的莱奥尼姨妈家的花园里看书，这些漫长的时间在他的感觉中是“宁静的、动听的、芳香的、明朗的”，孩子时常中断阅读去“盖尔芒特家”和“斯万家”散步，他不禁被维沃纳河的睡莲或一道山楂树篱笆迷住了。这两个地方的神秘色彩深深地吸引了他：由于时间限制，他从来没一直走到盖尔芒特家，孩子用幻想来弥补小天地的狭窄；一个简单的地名，盖尔芒特公爵的领地，诺曼底的巴尔贝克教堂，甚至威尼斯，在他的想象中都栩栩如生。可惜，现实中的巴尔贝克并没有幻想中的巴尔贝克那种粗犷的美，叙述者又一次感到了失望。

小时候，他以为盖尔芒特家和斯万家这两个地方是两个不同的、互相排斥的世界。可相隔多年，当他重游贡布雷时，却发现了它们之间的相似。同样，他以前曾如此欣赏的“细细的、难看的”维沃纳河，如今却变得微不足道了。这些失望是

常见的心理变化，它们并没有减少叙述者的兴致，他没有把一座教堂或一个山谷当作僵死的，或者孤立的画面去欣赏，而是在环境和变化中去发现它们的美。普鲁斯特式的风景不止是描写，更多的是对生活过的空间含有隐喻的解读，启发人们去品尝它的趣味，尽管它变化不定，但善于把握它的人却能回味无穷。

二、爱情：从有选择的幻觉到“心灵的变更”

保证小说连续性的，不是叙述者的游历，而是他的爱情生活插曲。他的第一个情人吉尔贝特·斯万是父母亲的一位朋友的女儿，这位朋友，为女儿受了不少苦后，娶了一位自称奥黛特·德·克雷西的半上流社会女人为妻。斯万的爱情故事用第三人称写了很长一章，插入小说的第一部分，好象是叙述者相继有过的爱情的原型：先是爱吉尔贝特，然后又爱上另一个在巴尔贝克遇见的姑娘，阿尔贝婷·西蒙奈。

作者摒弃了所有抒情的倾诉。他的表现手法是心理分析，目的在于揭示爱情生活永恒不变的规律。因此，当时的情形，甚至于感情，只是当它们包含了一个普遍真理的时候，才有意义。普鲁斯特并不满足于抽象地着重刻画爱情经历。只要读读他回忆阿尔贝婷熟睡时那些充满热情和情欲的、富有诗意的片段，就能证实这一点。

普鲁斯特写道：“在爱情上，选择只能是不妙的。”因为，“我们先后爱慕的女人们有一种相似性，这是由于我们的个性是固定不变的，正是它在选择并淘汰那些不能既和我们的性格相反，但又能填补我们不足的人，就是说那些既能满足我们的感官，又使我们心灵痛苦的女人。”

造成这种心灵痛苦的原因是不能了解他人的内心。叙述者白费力气地把阿尔贝婷关在他的家里，成为他的“女囚”，对他来说，她还是一个“逃走的人”，一个永恒的陌生人。起先，热恋中的情人没有察觉到这种蒙昧状况，因为“当我们爱上一个女人时，我们只是简单地把自己的心境投射给她”。然而，只需一个迹象就能显露出真实的人和我们想象中的人之间的差异，以致使我们产生嫉妒之心。“嫉火中烧”时也会出现一些平静阶段，不再猜疑，没有令人不快的暗中查访，但“嫉妒是不分过去和将来的”，叙述者的痛苦一直延续到阿尔贝婷死后，而真正的死亡，爱情的终止，却是由遗忘引起的。

“多年后当我们又遇见了不再爱恋的女人时，在我们和她们之间剩下的不就是死亡吗？就好象她们已经不是这个世界上的人，既然我们不再相爱，那么过去的她们和过去的我们就都死去了。”

小说家的雄心是表明，“爱情与我们对它的主观臆想毫无共同之处。”所以，他没有避而不写奥黛特和阿尔贝婷的女性恋或夏尔吕男爵对青年音乐家莫雷尔的迷恋，因为在爱情方面：

> 素材无关紧要〔……〕只要想到的都可以写进去；事实是，不为人们理解，受到徒劳指责的同性恋现象比起非常有教益的爱情发展得快。

三、“世界是一座虚无的王国……”

叙述者用同样的眼光来观察爱情和社会，他的艳史除了充当分析对象以外没有任何特别的地方。同样，在他交往的小圈

子里也没有什么出色的东西。《追忆逝水年华》的社会画面无法与《人间喜剧》相提并论。巴尔扎克想“使一个社会展现的三、四千个人物构成的悲剧引起人们的关注”。普鲁斯特的社会限制在叙述者的家庭和他的上流社会的社交圈里。此外，也没有任何戏剧性的情节引起读者的兴趣：这些人物“都很显赫，他们之所以重要并不是因为他们经常出现，而是因为人们常看到他们”（勒维尔J.F.Revel语）。作为20世纪初法国社会的一个狭窄边缘的见证，《追忆》主要是写叙述者发现上流社会的故事：被幼时的幻想理想化了的上流社会展现在他面前，但他没有被漂亮的服饰和文雅的客套长期迷惑。他认真地观察它，而不是一味地崇拜：

> 这些人说的话我已经记不住了，因为我感兴趣的不是他们想说什么，而是他们用什么方式说话，以此来识别他们的性格或者他们的滑稽可笑。

社交生活要服从一些法则：只有赞同韦尔杜兰太太的偏见和虚伪的人才能进入她的“小圈子”。在那儿，只见周到的礼貌紧连着无谓的琐事和不可思议的无知。然而，上流社会的价值经不起时间的考验：韦尔杜兰太太成为盖尔芒特亲王夫人，而夏尔吕男爵，尽管出生在名门世家，却在有损名誉的放荡荒淫中沉沦。这些上流社会的绅士淑女们把社会地位和外表的标志当作最高标准，他们的生活在叙述者眼里显得惊人的空虚。在良好的教养和温文尔雅的假面具后面，常常是一个空皮囊，除了还有些为实现不可告人的欲望的狂热。

普鲁斯特用幽默的笔触戳穿了他们的真面目。我们看到的

不是一幅社会的画卷，而是多种笔调的讽刺画：从有分寸的讥讽，到闹剧般的戏谑。法国大使诺普侯爵那些空洞和夸张的语句以及老女仆弗朗索瓦丝饶有趣味的粗俗语言，表明了小说家对语言多样性的兴趣。肖像漫画的艺术使人联想起拉布吕耶尔（La Bruyère）尖刻的冷嘲热讽。科塔尔医生成为一个幸福的傻瓜的原型，勒葛朗丹则是冒充高雅的化身。小说家戏弄地描写了某些人物的粗俗变态。德·帕朗西先生“那颗鲤鱼般的大脑袋上长着一对圆眼睛”，他在客厅里走动，活象鱼儿在玻璃鱼缸里游动。那位“金发舞伴”，随着时间的流逝，变成了一位“大腹便便的老元帅”。可见普鲁斯特在观察社会时不仅是一位令人生畏的讽刺家，还是我们时代最杰出的幽默家之一。

四、树木和森林

丰富的题材和众多的画面使读者在初次阅读时往往忽略了《追忆逝水年华》的一个主要方面：稳固的结构。然而普鲁斯特确认他写作这部著作就象修造一座“大教堂”。他曾向雅克·里维埃尔（Jeaques Rivière）解释说，如果书的结构没有一下子显现出来，那是因为“它既然是一座建筑物，必然会有实部、支柱，在两根支柱之间，我可以随意精描细画”。这个“最后显露出来的隐蔽计划回过头来再看，会使全书井然有序”，后来，这个计划被评论家①展示出来。但普鲁斯特用来不断充实作品的无数附加部分却难以分辨，它们在某种程度上掩盖了主线。

① 尤其是让·卢塞（Jean Rousset）在《形式和意义》（Forme et Signification）一书中揭示出来。——原注。

普鲁斯特曾解释说："最后一部的最后一章是紧接第一部的第一章之后写作的，然后才写出中间部分"，由此表明安排在小说首尾部分的两个对称的潜意识记忆经历"起到了有力地揭示时间和永恒之间的辩证关系作用，这是全书力求说明的问题"。①从此，各主题之间的对应也就一目了然了：每发现一位艺术家都与一位被爱慕的女士相对应（樊特依—奥黛特，贝尔高特—吉尔贝特，埃斯蒂尔—阿尔贝婷）；在叙述者一生当中，文学志向和散乱的社交活动之间并行不悖，直到《追回的时光》中二者才合二为一，生活成为未来著作的主题。因此，作品的结构既对称又对应，不仅使作品和谐或清晰，而且含意深刻。

第六节　普鲁斯特的位置

《追忆逝水年华》在小说史上属于哪一类呢？有人说这是部"象征派小说"。但早在1896年，普鲁斯特就指出了象征主义的危险，在题为《反晦涩》（Contre l'obscuritē）一文中，他写道：

> 请允许我就象征主义再谈点看法〔……〕象征主义宣称，为了向我们揭示永恒的真理，必须忽略'时间和空间的变化'。象征主义不了解另一条生活法则，即普遍或永恒是通过个人表现出来的。因此，纯象征性的作品就有缺乏生活气息乃至缺乏深度的危

① 这是让·卢塞（Jean Rousset）在《形式和意义》（Forme et signification）一书中揭示出来。——原注。

险。

另一方面，叙述者在《追回的时光》中宣称自己既是现实主义，也是观念小说的敌人；他指责前者“只是一张抄录了粗线条和外表的可怜的清单”，而后者则“粗鄙不堪”，因为“只讲理论的作品好比一件标上价钱的物品”。普鲁斯特认为，小说不再是“一连串表现事物的电影镜头”，也不能因此而成为说教和理论著作。往后，小说只有当它成为现实的富有诗意的想象时，才具有决定性，才通得过。在普鲁斯特的作品里能看到《人间喜剧》的宏伟和《恶之花》(Fleurs du mal)的强烈色彩，他既是先驱者，同时也是传统的继承人。加埃唐·皮孔(Gaétan Picon)写道，第一次出现了这样一本小说，“它的故事归结为证明他是能够写作的”。《追忆逝水年华》对什么是现代小说提出了疑问。

第二编　两次大战期间的文学

第一章　概述

第一节　战争的进程

4年战争留下了深深的痕迹。战争风暴过去了，普鲁斯特又回到盖尔芒特公馆，只看到冷酷的空虚，灰白的胡髭和人们之间轻浮而可笑的性关系，“在那些染上时代的虚无缥缈色彩的年轻人身上，时间得到了体现。时间通常是无形的。它寻找肉体，以求显现。一旦碰到肉体，它便紧紧抓住，将它那富于魔力的灯光投映在这些肉体之上。”

有140万人死在这场大屠杀中。其中有佩吉（Péguy）、阿兰·富尼埃（Alain—Fournier）、埃尔内斯特·普西夏尼（Ernest—Psichani、《百人队长的旅行》的作者），以及那些还默默无闻，然而却大有希望的“被杀害的诗人们”。阿波利奈尔

伤在头部，氯仿麻醉、做了穿颅手术，
最亲密的伙伴们都丧生在那可怕的拼搏中。①

---

① 摘自阿波利奈尔的《图像诗》中《棕发美人》一诗。——原注。

阿波利奈尔没有经受住西班牙的流感，在停战前夕，当他似乎已经在那位“可爱的棕发女郎”身上找到幸福的爱情之时，被流感夺去了生命。虽然没有刀光剑影，时间仍从人世带走了古尔蒙（Gourmont）、罗斯丹（Rostand）、魏尔哈仑（Verhaesen）、布鲁瓦（Bloy）等作家。作为战争的幸存者，他们不是本应该活在这个流过血的洗礼后变得年轻的世界上吗？象巴雷斯那样，受到反对派的无情嘲讽。因为他安安稳稳不冒任何风险，就从那场他期望已久的战争中得出了某些英雄主义的教益。或者，象阿纳托尔·法朗士一样，隐居贝塞勒里（Béchellerie）庄园，反思由天真的乐观主义铸成的错误，在童年的回忆中寻求慰藉。或者象两位战争期间的温情诗人保尔·福尔（Paul Fort）和弗朗西斯·雅默（Francis Jammes）一样，他们是普鲁斯特所描写的那一类“精神平庸猥琐的人物”的化身。他们虽然没有完全摆脱那种已经过时的美学观，却仍然注意描写时代风云。如果说在战争的痛苦中也产生了不少小说，那无疑都是些通俗小说，而且很快就“过去了”。我们应该承认，天才们并没有因为吹响了战争的号角而获得荣誉：克洛岱尔（Claudel）在那首《1914年圣诞之夜》的平淡的诗作和那些毫无价值的《战争诗钞》（Poèmes de guerre）中浪费了自己的诗才。《图像诗》中好战崇武的铿锵之声，也丝毫没有增加阿波利奈尔的荣耀。

第二节　漫长的休假

对雷蒙·拉迪格（Raymond Radiguet，1903—1923）而言，4年战争意味着4年漫长的休假。不管怎样，我们还是

看到，在这场混乱之中，一种表现“空虚和非价值”的文学已初露端倪。达达主义就是一个极端。科克托（Cocteau）不愿再同罗朗·加罗斯（Rolland Garros）结伴翱翔，却为他那群“顽皮的孩子”（Les enfants ferribles）解开了锁链。在战争中负过伤的吉罗杜（Giraudoux)随着苏珊娜（Suzanne）逃避到那座已经沦陷的小岛上。1915年被截去右臂的桑德拉尔（Cendrars）让他的主人公“浪迹天涯”。这一时期德里厄·拉罗歇尔（Dreu La Rochelle）发表了第一批小说。保尔-让·图莱（Paul-Jean Toulet，1867—1920）出版了《反韵集》（Contrerimes）。诗集中构思精巧的虚无缥缈的幻境，象一道绚丽的阳光洒在“虚假的眼泪”之上，掩盖了生活的忧愁。

这种游戏文学外表的轻浮，掩盖不了作者用意的严肃。拉迪格就是一个明显的例子。在《有血有肉的鬼》（Le Diable au corps，1923）过分明显的犬儒主义的外表下，在《多尔热伯爵的舞会》（Le Bal du comte d'Orgel，1924）精致风雅的形式中，潜藏着作者对人类之爱的极高要求。小说情节简单，叙述了一场由一连串无休止的误会组成的残酷游戏。每个人误解了别人，也误解了自己。《有血有肉的鬼》中的小青年在确认自己不爱玛尔特的时候，才开始爱她。玛奥认为不该再接近安纳·多尔热，却又确确实实地投入了丈夫的怀抱。这种畸形的生活，除了离异和死亡，别无他途。这时，人物就只表现出一种清醒的理智；这种理智严酷得令人心寒，然而，它却是感情达到最高潮时的表现：玛尔特的情人似乎从来没有爱过她，却在听到她的死讯时昏厥过去。人们不禁会联想到拉迪格本人就是那种放荡不羁的生活的第一个牺牲品。正如科克托所

写的那样“在他将要生活得幸福时”，年仅20岁，就离开了人世。

在吉罗杜的小说里，我们重新感受到“这种无聊空虚和四海云游的时代气息”。（加埃东·皮孔）当普安卡雷的外交似乎已经伸展到全欧的时候，文学的世界性在法国无疑也成为一种自然的倾向。安德烈·莫鲁瓦（André Maurois, 1885—1967）的作品范围囊括了英国（《布朗布尔上校的沉默》Les Silences du colonel Bramble, 1918）、《奥格腊迪博士的讲演》Les discours du docteur O'Grady, 1922）。莫里斯·伯德尔（Maurice Bedel, 1889—1954）的作品范围包容了挪威（《热罗姆，北纬60度》Jérome, 60° latitud nord, 1927）。保尔·莫朗（Paul Morand, 1888— ）看到城市和港口不断涌现，就去叩击夜总会和国际大旅社的大门（《夜敞开》Ouvert la nuit、《夜关闭》Fermé la nuit, 1922—1923）。皮埃尔·马克·奥尔朗（Pierre Mac Orlan, 1882—1970）则潜入水手们聚会的酒吧，成为那里的常客，在作品中形象地描写了这些现代冒险家们的业绩。

第三节 紧迫的时局

20年代，置身于历史事件之外的那种打引号的游戏文学尝试，在各种体裁中均有所表现。〔这10年中的代表作品有：瓦莱里的（《幻美集》）、克洛岱尔的（《缎子鞋》Le Soulier de Satin）和纪德的（《伪币制造者》）不过，按克洛德·爱德蒙德·马尼（Claude-Edmonde Magny）的说法，“遁世”的这一代人之后，继之而来的将是重新回到这个世纪中来的

"入世"的一代新人。人们曾试图将这一转变定在经济危机时期（1929）。这正是超现实主义者与那些政治革命积极分子之间关系最紧张的时期（布勒东发表第二次宣言），也是萨特从他的"历史真实性"中获得新的意识之时。

1929年4月28日成立的国际联盟所体现的维持世界平衡的希望渐渐破灭了。布赖恩·克洛格协约消除战争的愿望也成为泡影。随着德国国家社会主义工人党头目希特勒的上台，战争的威胁日益明显。希特勒企图使他的国家彻底摆脱凡尔赛条约的约束。事态的进程就象一出悲剧的剧情发展一样明显。（吉罗杜的《特洛伊战争不会发生》La guerre de Troie n'aura pas lieu就可作为一面清晰的镜子），奥地利领事朵尔夫斯被暗杀（1933）；德国重新被武装起来（1935—1936），帮助佛朗哥剿灭西班牙共和主义者，吞并奥地利和部分捷克斯洛伐克领土（1938），最后入侵波兰。

在法国国内，普安卡雷的国民联合政府（1926—1929）和温和派政府（1929—1932）使由于战争而陷于萧条的经济得到复苏。然而，自1933年起，世界性的经济危机导致了政府的危机。埃里奥总统无法控制巨额赤字，斯塔维斯基案件丑闻败露，1934年2月6日发生暴乱，有20人丧生。1936年大选中，左翼党获得多数，开始了以莱翁·布鲁姆为代表的人民阵线的统治时期。通过马提尼翁协定，工人们赢得了每周40小时工作制、工资照付的休假和保障工资定额的集体合同。然而，民众对"赤化的恐惧，导致了人民阵线所进行的这一尝试流产。（1937年6月21日布鲁姆辞职），激进党内阁当政。这时，统治者和臣民们显得比以往任何时候都更加优柔寡断。后来的战争却把他们都推到了各自的责任面前。

第四节　寻求新的价值

“我们各民族的文明啊，现在我们知道我们都会过时的。”瓦莱里发出的这一令人警觉的呼声，加深了同代人的担忧。如果说“20年代”是一切都被搅得天翻地覆的时代（弗洛伊德的学说把关于人的观念搞得四分五裂，爱因斯坦的相对论重新对科学概念提出质疑），那么，“30年代”就可以说是寻求新的价值的时代。不管朱利安·邦达(Julien Benda,1867—1956）在《知识分子的背叛》（La trahison des clercs, 1927）一文中，对那些认为应该投身动荡时代之中的人们进行冷嘲热讽，右倾知识分子（莫拉斯Maurras和那些被法西斯的幻影所迷惑的年轻人布拉齐亚克Brasillach和德里厄·拉罗歇尔之流）或左倾知识分子（从老战士罗曼·罗兰直到共产党员作家们）都提倡文学介入时代。

埃马纽艾尔·穆尼叶(Emmanuel Mounier 1905—1950)于1932年创办《精神》杂志。他信奉的人格主义也提倡介入时代，但略有不同。他同样注意触及现实问题，注意拯救人类内心的自由。他认为人比他所处的环境更卓越，所以，革命的行动应致力于“建立一个人的世界。”“在种种法西斯主义的急于取胜的乐观主义中，人类的唯一道路是悲壮的乐观主义。通过崇高的斗争，人类将找到在这条道路上前进的正确路线。”后来的存在主义将致力于照亮这条道路。

第二章　超现实主义

在20世纪美学范畴里，没有什么能和超现实主义的重要性相比；然而，也没有什么比超现实主义更难下定义的了。如果我们考察这个自命为超现实主义的运动，那么，可以用或许是过于简化的方法，将它的主要活动确定在1924年——1939年之间。但是，超现实主义的思想及其表现早在最为著名的安德烈·布勒东（André Breton），路易·阿拉贡(Louis Aragon）和保尔·艾吕雅（Paul Eluard）对其确切地加以说明以前就已经存在了；尽管它们的倡导者已经去世或者改变了方向，这些思想和表现仍继续影响着文学，伦理，广告等各个方面。一方面，存在着一个历史上的超现实主义，人们多少可以回顾它的发展，确定它的主要阶段，它在当代美学上代表着一个决定性的转折。另一方面，还存在着一种超现实主义的“精神”，可能是非暂时的，这种精神是通过历史的超现实主义运动表现出来而又超越了运动本身，它在运动产生之前就存在，在运动之后仍继续生存：因此，应该努力明确它的特点和价值。

但是，如果艺术爱好者只注重美学成果，那么，超现实主义革命的本质可能会被掩盖。创立或者赞同这个运动的作家、画家的抱负并不是为了达到诸如新的诗歌、油画这些首先引起我们注意的东西。部分原因是由于这种艺术创作不是被视为一种目的，而是被当作行动方法之一，利用这个方法，努力造就新人和创造新的人生。把超现实主义看成一个文学、绘画流派是错误的和不公正的。“从本意上讲”，超现实主义就象一个

批评家所讲的那样，是“一场文化革命，既然它建议我们改变原来的思想、形象、神话和精神习惯，而这些思想、形象、神话和精神习惯既影响我们对自己和世界的认识，又决定我们对这个世界的干预”。①

超现实主义加速了这个大部已僵化并已丧失理智的文化的灭亡，并试图在这个文化废墟上建立一种真正的人道主义，来恢复人的尊严，恢复人的自由和人的欲望。超现实主义认为这种自由和欲望是无限的。

第一节 历史的超现实主义

我们不能将超现实主义的历史同两次世界大战之间的事件以及人们的精神状况分离开来；不论超现实主义运动是得利于此，还是拒不接受其影响，它总是和那个动荡的时代相联系的。我们同样不能将超现实主义者的研究与给19世纪末叶留下深深痕迹，且在超现实主义时代继续产生动荡的文学、哲学和政治革新的努力隔离开来。

一、“贪婪的否定”

对于略有清晰头脑的20岁的青年人来说，第一次世界大战揭露了一个文明的彻底失败，这个文明训练了这些年轻人是为了将他们杀死。虽然他们逃脱了屠杀的魔爪，但这个文明却企图将他们重新俘虏，在他们眼前炫耀科学和技术成果的空幻的魅力。超现实主义的态度部分地来源于对这个文明和它的价值观的否定，它首先是否定——就象达达的虚无主义所表现的那种

① 布勒东语。——原注。

否定——否定这种监禁个人的生活。安德烈·布勒东非常清楚地表达了这种思想状况："我们尤其遭受这个制度的激烈的否定的折磨，我们否定人们在我们这种年龄、强迫我们在其中生活的环境。但这种否定不仅止于此，这种否定是贪婪的〔……〕这种否定涉及到〔……〕一系列精神的、道德的、社会的义务，我们看到这种义务很久以来从各个方面沉重地压在人的肩上。"① 人们看到，不仅仅是人的生活环境被提出质疑，而且是一个使人异化的文化强加给人的所有束缚。要改变的是人。

二、先驱和影响

这个要完全改变的愿望，并不是超现实主义者首先提出来的。布勒东1929年时声称，"在叛逆方面"，他们不需要先辈；然而，他们不会不在文学上的几个特殊形象身上认出他们自己。他们非常了解这个唯理主义文化的狭隘和由它产生的不祥的后果，而且他们喜欢把这种文化同英国黑小说的神奇的成分相对比，尤其是同萨德（Sade）侯爵的典范生活和著作相比较。在奈瓦尔（Nerval）和德国浪漫主义者那里，他们看到了为逃避一种虚假的生活和使富有诗意的神秘溢出日常生活之潭所作的努力。波德莱尔（Baudelaire）的"精神欲望"，阿波利奈尔的文笔和勇气，然而，他们所受到的最具有决定性的影响却来自兰波（Rimbaud），来自罗特雷阿蒙（Lautréamont）和雅里（Jarry）。对于这些人来说，诗歌不是艺术探讨，而是一种真正的"精神活动"，一种真实的生活。通常被人们和他父亲于布混为一人的雅里向超现实主义者提供的是幽默，这

① 《何为超现实主义？》（1934）。——原注。

是他们最高价值之一。布勒东的一个具有很大影响的朋友，雅克·瓦舍（Jacques Vaché）给这种幽默下的定义是：“装腔作势的废话”，“当人们了解时，毫无快乐可言”。“自称能用真正的诗的生活打开未知世界的秘密的预言者兰波，早已将超现实主义者的雄心阐明。罗特雷阿蒙是超现实主义者的偶像，他教导他们：“诗歌应该把人们引到某个地方。”①

这些反叛的作家给超现实主义者树立了榜样，给他们指明了要开辟的道路。这时，一个学者出现了，他将成为超现实主义者的后盾，他将加强他们推倒这个隶属于理性的现实和摒弃这个使人奴化的逻辑的愿望。他就是弗洛伊德。弗洛伊德的著作发表于本世纪初，（《释梦》，1899；《关于性欲理论的三篇论文》，1905），他向超现实主义者揭示了潜意识的重要，欲望和梦幻的力量。安德烈·布勒东和他的朋友们通过心理分析法找到了“精神的原始能力”，尽管他们有关潜意识和梦幻的概念与其说是符合维也纳医生的发现，倒不如说是更近乎德国浪漫主义的直觉论。

这种寻找一种摆脱了文化，宗教和社会束缚的精神的愿望，也部分地说明了超现实主义者对异国文化、即原始文化创作所表现出来的热情，这种愿望可能激发了人类学家米歇尔·莱里（Michel Leiris）和阿尔弗雷德·梅特罗（Alfred Métraux）的才能。

三、达达的经历

达达不仅仅是一场有组织的运动，而且是大约可以确定在1916年到1921年这段时间内的一场危机。早在第一次世界大战

① 布勒东：《迷失了的脚步》（1924）。——原注。

前，一种新的精神面貌就出现在一些艺术家当中，对于他们来说，美学探讨只是一种反抗的形式。拳击家和被称为“17个国家的背叛者”的阿尔蒂尔·克拉旺，将名为《现在》的传单印在肉铺的包装纸上，从而使整个艺术界都感到愤慨。在皮埃尔·阿尔伯特—比罗（Pierre Albert-Birot）主办的《锯刀》（Sic）和勒韦迪（Reverdy）主办的《南北》（Nord-Sud）杂志的旗帜下，聚集着最先进的现代主义（立体主义，未来主义）的拥护者。在美国，画家法朗西斯·比加比阿（Francis Picabia）和马赛尔·迪尚（Marcel Duchamp）奚落嘲笑艺术品。

在聚集着许多逃避欧洲战火的流亡者的苏黎世，这种精神危机最早以最连贯的形式表现出来。罗曼·特里斯坦·查拉（Romain Tristan Tzara）周围的青年艺术家以嘲笑的口气用他们在字典里找到的第一个字达达（Dada）来命名他们的事业。他们的立场是彻底的否定，他们谴责对当代政治问题表态，因此当时发生的重大事件（布尔什维克革命，德意志帝国的崩溃），都没有在他们的活动中得到任何反响。他们首先要消灭这个他们深恶痛绝的社会的习俗和偏见，特别是美学偏见。“让每个人都高喊：我们要完成一件破坏性的，否定性的伟大工作。让我们肃清这一切，扫除这一切。”（查拉）达达的虚无主义是想通过持续的愤慨来审理这自由的敌对世界。“达达先验性地，不用睁开双眼，将怀疑放在行动和所有一切之前。达达主义怀疑一切。”（查拉）

查拉和他的朋友们组织煽动性的演出，他们将怪诞的素材拼凑在一起，贬低艺术品和嘲弄现代文明的内容；他们将报纸上的只言片语裁剪下来，丢在帽子里，然后，就用这些随便收

集到的纸片拼凑成诗文。他们以此来侮辱诗歌和语言。

布勒东是于1917年在阿波利奈尔家里发现苏黎世的达达主义的。1919年布勒东、阿拉贡和苏波共同创立《文学》杂志时，他们还只是肯定现代主义思想的价值：瓦莱里、纪德同马克斯·雅各布、勒韦迪携手共进。达达主义的影响，尤其是查拉到达巴黎后，使这个年轻的杂志彻底地改变了它的倾向。达达主义的破坏意志在巴黎艺术界引起强烈反响。于是这个组织引人愤慨的活动宣告了一个垂死的文明和文化的灭亡。（尤其是由于“侵犯精神安全①而犯下的罪行”所引起的对莫里斯·巴雷斯的起诉事件。）

但公众却难以接受达达；公众所希冀的是一种新的艺术，然而得到的却是嘲弄和破坏。讽刺和谴责是容易的，但是这说明了人们不理解参加达达主义活动的青年人是多么失望，不理解是怎样一种热望在鼓舞着他们：“贬低艺术和诗歌意味着将它们摆在最高运动的从属位置上，这个最高的运动只能被叫做生活。（查拉）这个最高的运动还有待于进一步明确其意义，而达达主义的无政府主义的骚乱好象没有什么结果。大约在1922年，布勒东与查拉分道扬镳，他已经感到达达即将消亡，他把达达谴责为“意志薄弱”。他和阿拉贡、艾吕雅、苏波、以及德斯诺斯（Desnos）、巴隆(Baron)、维特拉克(Vitrac)一起，将《文学》事业引上了新的道路。他们不再致力于否定被可恶的社会、道德条件所歪曲的生活，而是全力创造一种崭

① 1921年5月13日，在阿拉贡和布勒东组织的公共集会上，人们用木头制成莫里斯·巴雷斯的人体模型，这样，莫里斯·巴雷斯被起诉。布勒东主持集会，阿拉贡和苏波负责秩序，波·贝吉扮演不知名士兵的角色，用德语演说，非常出色。——原注。

新的生活。

四、改变生活

在达达的破坏尝试之后，布勒东和他的朋友们努力发掘一种系统的方法，使人们能够认识迄今为止还一无所知的领域：潜意识、梦幻、以及被逻辑世界所压抑的所有奇妙的东西。布勒东由于治学严谨，加上他个人魅力非凡，被拥立为这个运动的首脑。许多天才人物相继而来，从而使这个组织得以扩大。梦幻的叙述、催眠术式的浅睡、自由联想和自由组词造句，所有这一切，都是取之不竭的有待发现的领域。1924年，超现实主义——这个词是从阿波利奈尔那儿借鉴来的——正式宣告创立了。同年发表的《超现实主义宣言》总结了这个组织的经验，热情地阐述了自己的希望。在这篇宣言里，布勒东指责现实主义"与一切理智的和道德的进步相敌对，"他还谴责了由这个平庸的方法所决定的文艺创作：小说体裁尤其遭到非难。作为朋友们的代言人，布勒东大反理性，极力歌颂想象的力量和梦幻的能力。他认为，梦幻才是人的真实生活。为了达到完美的境地，只有使用一件武器，这就是诗歌。只要诗歌使用自动文字来充分表达潜意识和欲望。这个自动文字也叫做"有声的思想"或者"思维文字"。

在字典的条目里，布勒东是这样给他们的事业下定义的：

> 超现实主义，名词，阳性。纯粹的精神上的自动行为，通过这种行为，人们可以口头地，或笔头地，或用其它任何一种方式，来表现思维的真实的作用。这种行为是思维的笔录，它排斥了任何理性的控制和

审美方面以及道德方面的考虑。

哲学百科全书。超现实主义认为存在着迄今为人们所忽视的某些联想形式，它相信想象的巨大力量，相信思维的客观活动。超现实主义致力于彻底摧毁所有其它的精神结构，并努力在解决生活的主要问题中取而代之。

超现实主义很想成为“天才共产主义”，它明确地宣告了自己的雄心，这就是使所有的人都能够看到自己的真实面目。个性解放是通过言语的解放来完成的，语言远没有掩盖事物和世界的神秘真象，而是一个永无止境的有待揭示的领域。

这个小组的艺术家们开办了“超现实主义研究所”。他们的目的是进行各种试验并将其进行比较，或者就象阿拉贡令人叫绝地声称的那样，是为了“发表一个新的人权宣言”。

1924年，超现实主义者还只不过是一些理想主义的反抗者，他们渴望依靠“思维的巨大能力”来摧毁所有压迫人们欲望的羁绊：逻辑推理、文化传统，伦理道德，宗教信仰，家庭义务和祖国荣誉……如果说彻底改变精神活动是令人激奋的，那么将思维和世界分离开来，这难道是合适或者公正的吗？超现实主义者将自己关闭在一个新的哲学美学教堂的高墙之内；然而人类历史却在其自身矛盾中发展前进：资本主义日益强大，殖民战争此起彼伏，社会主义革命节节胜利。因此，很难在脱离任何政治斗争的情形下宣告一场全体革命。

五、改变世界

超现实主义者虽然被革命政治运动，特别是共产党人指责

为咬文嚼字派，但是在1924年——1926年里夫山战争期间，他们还是同自称是马克思主义的组织站在一起，尤其是1925年，他们同“光明”小组非常接近。布勒东在他关于列宁所撰写的著作中，表达了对托洛斯基始终不渝的钦佩之情。但是超现实主义虽然可以设想同政治组织一起合作，他们却不能接受将他们的目标和探讨同一个政党的狭隘而刻板的思想混淆在一起。布勒东，阿拉贡，佩雷（Péret），艾吕雅，乌尼克（Unik）都分别加入了共产党，然而他们互相之间的猜疑却没有因此而烟消云散。

超现实主义小组的内部也发生了另外一些冲突：安托南·阿尔托（Antonin Artaud）和菲利普·苏波被开除出小组，因为他们认为文学活动具有其固有的价值。但是这些外部和内部的问题并没有阻碍探讨活动的发展。1928年是至关重要的一年：在这一年，布勒东发表了《娜嘉》（Nadja），阿拉贡的《论文风》（Traité du style）出版了，这些都是标志着超现实主义实现他们雄伟目标的主要著作，那些企图将他们忘却的人也不得不注意到他们严密的作风和他们日趋上升的地位。

在新的内部危机产生之后，1929年布勒东发表了《超现实主义第二宣言》，借此机会，他再次坚定地论述了超现实主义的基本原则和它的关于政治和道德方面的双重要求，布勒东还绝妙地描述了他和他的伙伴们不断追求的目标：

一切都促使人们相信，在人的头脑里存在着某一块位置，在这块位置上，生命与死亡，真实与想象，过去和未来，可知与不可知，高处与底层，都不再被看作是矛盾的对立面。既然除了希望确定这个位置以

外，为超现实主义的活动找到另一个动机是徒劳无益的……

超现实主义运动经过清理队伍之后，又接纳了一些新的成员，他们是：达利（Dali），布纽艾尔（Bunuel）沙尔(Char)和萨杜尔（Sadoul）。萨尔瓦多·达利的贡献是巨大的，他用“狂想评论法”再现了人类的欲望在物质世界里怎样受到侵犯。超现实主义者开始寻找符合他们潜意识欲望的奇特对象；他们终于制造出了能够将日常生活同梦幻生活和谐起来的媒介。

超现实主义者仍在政治干预和自由发掘个人意识两者之间努力调停，然而，这却是最后大破裂的根源。1930年，阿拉贡和萨杜尔一起访问了苏联。此行之后，他毅然加入了共产党，从此离开了他的朋友们。1933年，布勒东和艾吕雅却被人从党里排斥出来。超现实主义的革命愿望和受苏联启发而组织起来的政治战线之间发生完全彻底的决裂。于是乎，超现实主义运动成了国际性的，扩大到了捷克斯洛伐克、瑞士、英国、日本……，布勒东周游四海。他在墨西哥会见了托洛斯基，后者大力支持他关于革命艺术家的独立性的看法。第二次世界大战期间，艾吕雅脱离了小组，重新加入了共产党。布勒东和几位朋友一起流亡美国，继续思考他的理论问题。(《超现实主义第三宣言的绪论或者什么也不是》）（Prolégomène à un troisième manifeste du surréalisme ou non, 1942）。达利则由于他的贪财思想和支持佛朗哥政权而被排除在小组之外（布勒东将他的名字字母改变位置，拼写成“贪爱美元”《Avida Dollar》，以此作为他的绰号。）

战后超现实主义的活动基本上和1946年返回巴黎的布勒东联系在一起。超现实主义者们彼此恢复联系是困难的，因为德军占领，抵抗运动，这一切都深刻地改变了人们的思想感情，也激起民族意识的觉醒，这种觉醒是通过诗歌最简单的形式表现出来的；共产党从前的对手现在已经变得强大了，他们巧妙地和超现实主义者清算老帐。特里斯坦·查拉（《战后的超现实主义》，1947年）和罗歇·瓦扬（Roger Vailland《反革命的超现实主义》，1948年）攻击他们从前的朋友象“反动派”那样无所建树。让-保尔·萨特揭露那些被他称作是“资产阶级知识分子”的人。尽管遭受了这些攻击，布勒东却没有气馁消沉。如果说超现实主义运动作为一个组织在战后不复存在，那么由于布勒东这个最严格的理论家的努力——有些好嚼舌头的人把他叫做“教皇”——超现实主义仍继续作为一种精神在文学和生活中发挥着影响。新的超现实主义者（朱利安·格拉克Julien Gracq、安德烈·皮耶·德·芒迪阿尔格André Pieyre de Mandiargues，以及新近接替已逝世的布勒东的让·舒斯特Jean Schuster）和新的作品象雨后春笋纷纷涌现。1968年5月，他们不是在很多方面都实现了那些使墙壁都会说话的标语口号吗？这难道不是超现实主义一个迟到的爆发吗？

六、超现实主义的贡献

超现实主义运动动荡不安的历史使得他们的成就和失败一目了然。他们想要改变生活和改造世界，他们的热情至少深刻地震撼了人们的头脑，改变了人们的感情，在很长时间内把文艺创作引上了新的道路。与现实主义和唯理主义传统大相径庭，超现实主义证实了各种形式下的梦幻是一个更为真实的生活所

在。他们试图拆除将我们如此贫乏，如此狭小的意识存在同我们如此丰富多彩的潜意识相间隔的墙板。他们让被阿拉贡比喻为“梦幻的浪潮”的波涛拍打着人们的脑海。他们创造了新的神话而声称得益于祖传秘方，他们并不是向人们鼓吹他们所谴责的蒙昧主义，而是为了让人们注意到他们的义务和雄伟计划，让人们和他们团结起来。超现实主义者坚持不懈地努力是为了发现奇妙绝顶的、漫无止境的世界的奥秘，并使得意识的秘密在这里得到充分的协调，没有比这更高尚的了。他们常常谴责现代文明，然而却善于保留其魅力：他们用力量非凡的诗歌，取代了大自然的陈旧神话，而对那些善于观察的人来说，城市和它的偶然性，含有这种力量非凡的诗歌的成分。这样就打开了人们的眼界。他们不顾道德观念的束缚，向男子提供了他们的运气：女子。他们重新创造了爱情。他们在这方面的作用，只有12世纪的行吟诗人们才能与之相比。这样说并不过分。他们不希望人为地强行将灵魂与躯体对立起来，而是怀着一种少见的幸福情感，讴歌肉体和精神的爱情。这爱情是两个心心相印的人之间所进行的最深刻最真实的情感交流，并使得他们能找到大家都在绝望地寻找着的精神和肉体的统一。

超现实主义者可能并未改变生活，也未能改造世界。但他们显示出了不同凡响之处：他们与人们无止境的、永远满足不了的欲望更为协调。

尤其是，他们自觉不自觉地成为了一种新美学的开掘者。他们声称“我们与文学无缘”，然而，文学，还有绘画和电影，却与他们结下了不解之缘。他们在反对把诗歌创作与生活割裂开来的同时，却证实了早在浪漫主义运动中，那些最富有魅力的浪漫主义大师们就已产生了的预感。正如无法忍受这种受

各种陈规旧俗束缚的生活一样，他们解除了诗歌的桎梏，使之不再受任何形式的束缚；他们纯洁了语言，使之不再是贫乏枯燥的实用工具。在反对完全模仿的同时，他们相信思想的自发性，相信自动书写，相信机遇，甚至认为作家不过是“一个简单的自动记录仪”。他们反对简洁明了，认为涂改手稿就是背叛了思想的自由性和真实性，而强制性的节律则束缚了思想。他们希望把写作作为一种纯心理的自动反应，但事实上，纯粹采用“自动写作”的方法而写成的超现实主义作品没有几篇是传世之作。他们相信接近于现实事物的象征手法、隐喻和形象比喻的力量，而理智是永远不会把现实事物与这些修辞手法联系起来的。在他们的诗中，文字“培养了爱情”，孕育着一个令人震惊的崭新世界。

> 超现实主义的大逆不道之处便是不规则地、充满激情地使用了令人惊愕的“意象”，或更确切地说，是无节制的为意象而创造意象，或是为了再现变形和无法预料的骚动。因为每次每个意象都迫使着你来修正整个宇宙。（阿拉贡：《巴黎土包子》Le paysan de Paris）

以文学活动来“修正整个宇宙”，这大概是超现实主义的主要贡献，而大部分传统文学都无法达到表达“修正整个宇宙”的要求。

第二节　超现实主义诗人和他们的发展演变

超现实主义虽是一个小组的活动，即使他们留下了几部由

几个人合写的有影响的作品（《磁场》Les champs magnétiques，由布勒东和苏波合写；《纯洁的概念》L'immaculée conception，由布勒东和艾吕雅合写；《减慢工程》Ralentir travaux，由布勒东、沙尔和艾吕雅合写），但这个小组却是由一些性格、特点相去甚远的人组成的。随着这个小组的演变、分裂，他们各人的特点越来越明显。超现实主义之所以在文学史上有着如此大的影响，不仅是因为它在文学史上掀起了一场革命，更主要的是由于在超现实主义运动中涌现了一些第一流的作家和这些作家在超现实主义运动中的探索和发现。

一、布勒东（1896—1966）

安德烈·布勒东（André Breton）的经历与超现实主义运动的兴衰历史是紧密相联的。他是超现实主义运动中最为积极热情、思想最为深刻，立场最为坚定的理论家。前面已经介绍过，他早年学医，因此他注意到了弗洛伊德学说，接着又先后受到玛拉美和阿波利奈尔的影响，进行了文学尝试，此后他和朋友们创办了《文学》杂志，重整达达运动的溃军，创立了超现实主义。

他的全部著作，甚至连他的一生（按他本人的愿望，这两者是不可分的）都用来“捍卫和说明”超现实主义的价值。为了对他那已形成或“正在演变”的思想有一个正确的认识，为了对这个凡是接近他的人都受到其不可否认的影响的人有一个正确的认识，除了要研究布勒东留下的作品外，还应注意他的朋友们对他的评价。J·格拉克在他为布勒东写的一本书中这样评价道：“他在思想界的影响，超过了他所有的同代人。”艾吕雅认为布勒东“曾经是并且始终是教他学会思维的人中影

响最大的人之一”。

在进行思想探索，理论证明，谴责现代文明的同时，布勒东始终思维严谨，充满激情，信念坚定。他这些鲜明的特点在他那优美、论证充分而又充满激情的散文理论著作中均有表现。《迷失的脚步》（Les pas perdus, 1924）和三篇《宣言》（1924、1929、1942），对于了解超现实主义的原则、目的和历史，无疑地都是有着无可比拟的价值的文献。这些令人赞叹的作品也显示了布勒东这个并不轻视传统写作艺术的大作家的写作技巧和个性。

收集了他主要诗作的诗集《地之光》（Clair de terre, 1923）、《上升的迹象》（Signe ascendant, 1942）、《诗歌》（Poèmes, 1948），显示了超现实主义者研究探索的进展。布勒东始终不渝，坚持进行超现实主义的探索。然而这些诗集也使人感到，作者在两种表达形式面前徘徊不定：一种是纯粹的自动写作，另一种则是规模庞大的作品，常常象是在进行严肃认真的演说，富有说服力。他的这种规模庞大的作品不过是一篇自然流畅的演说，堆砌着最美丽的形象比喻。他似乎常常被这种形式所吸引（《沙尔·傅立叶颂》，Ode à Charles Fourier），运用它来传送“一个真实的微颤”和宣告一个即将到来的新世界。

最有趣，最优美的作品应该算是他的散文作品了——不应把它们看成是“小说”，这种被作者所痛恨的体裁。在《娜嘉》（Nadja, 1928）、《联通罐》（Les vasés communicants, 1932）、《疯狂的爱情》（L'amour fou, 1937）这些作品中，作者把梦幻和生活融为一体，扩大和丰富了人们的精神世界。

二、阿拉贡（1897—1983）

路易·阿拉贡（Louis Aragon）生于1897年，也是学医出身。他初期的文学创作载入了达达运动和超现实主义运动的史册。《欢乐的火焰》（Feu de joie, 1920）、《永动集》（Le mouvement perpétuel, 1925）显示了年轻作家创新词义的天赋。《阿尼塞或全貌》（Anicet ou le panorama, 1921）表现了一代战争青年的反抗。《巴黎土包子》（Le paysan de Paris, 1926）探讨研究了城市和日常生活中的神奇成份，它无疑地是超现实主义留下来的这类作品中首屈一指的佳作。在《论文风》（Traité du style, 1928）中，阿拉贡那种犬儒主义的和怀有善意的傲慢态度得到了充分的表现。他具有超一流的讽刺天才。他以散文家犀利的笔锋，生动地揭露了他那个时代里许多荒谬的事情，甚至对那种要把超现实主义变成一种时髦的企图也给予了无情的鞭挞。

加入共产党后，阿拉贡在1934年发表了《乌拉·乌拉尔》（Hourra l'oural）这本战斗诗集。他勇敢地参加了抵抗运动，完全地投入到共产党组织的活动中。这些经历，给他的文学创作活动带来了一个决定性的转变，但他那非凡的写作才能依然不衰，《断肠集》（Le crève—cœur, 1941）、《艾尔莎的眼睛》（Les yeux d'Elsa, 1942）、《格雷万蜡像馆》（Le musée Grévin, 1943）、《法兰西的晨号》（La Diane française, 1944），这些诗集都采用民族诗歌的传统手法，只有这些传统形式的诗歌能触动最广泛的读者的心灵。法兰西和诗人的妻子，艾尔莎，是他诗歌创作的两个主要主题，有时二者交织在一起。他这时期的诗，富有旋律性，充满抒情色

彩，汲取了中世纪史诗和骑士文学的传统精华，熟练灵巧地再现了中世纪史诗和骑士文学的韵律和节奏。

从此，阿拉贡的文学活动就非常多样化了：作诗、写小说和文学评论，当记者。他既凭着个人的灵感创作，又依照共产党的文学纲领来进行他的文学创作。作家的发展演变使我们对超现实主义这一自解放以来有着巨大影响的思想潮流在美感选择方面的发展演变多少有些了解。

在创作民族诗歌的同时，阿拉贡又开始了他的小说创作。1933年，他完成了长篇小说《真实的世界》（Le monde réel）的第一部《巴塞尔的钟声》（Les cloches de Bâle）。1936年，又完成了第二部《高等住宅区》（Les beaux quartiers）。接着在1942年和1945年，他又分别写完了第三部《驿车顶层的旅客》（Les voyageurs de l'impériale）和第四部《罗马皇帝》（Aurélien）。他想通过描写一些个人的遭遇，来反映已陷入了自身重重矛盾之中的整个社会——主要是资本主义社会。这些小说采用的都是地道的传统手法，并常常给人一种感觉，似乎作者对采用哪种表达形式还举棋不定：是采用剖析社会或批评社会的形式，还是以近乎抒情的手法，通过描写某个人物的命运，以爱情为主要线索来再现社会，作者的这种犹豫在《罗马皇帝》这部精彩的小说中表现得尤为明显。

自冷战开始以来，共产党突然在学说上采取了严肃的态度，制定了自己的文学路线。从1947年起，在这段时期，出现了一些共产党人的作品。这些作品都恪守党的文学路线，但常常是非常令人失望的。阿拉贡的巨著《共产党人》（Les communistes，1948～1951），反映了1939年至1940年间法国

人民的生活，这部作品也未能避免这种共产党人文学的弊病。

从1956年开始明朗化的“非斯大林化”倾向和同年秋天苏联对匈牙利的入侵干预，使不少人的信仰破灭。《未完成的传奇》（Le roman inachevé，1956）是阿拉贡的一部非常重要的诗集。它的构思犹如一部自传体作品，表达了作者的失望情绪。继《艾尔莎》（Elsa，1959）之后，在《诗人》（Les poètes，1960）、《艾尔莎的热恋者》（Le fou d'Elsa，1963）这些诗篇（特别是《艾尔莎的热恋者》）中，诗人的创作技巧已达到炉火纯青的境地。他异常熟练地运用了法国诗歌的所有传统格调和体裁。他时而以缪塞（Musset）第二的面目出现，时而酷似阿波利奈尔，时而又仿佛是再生的行吟诗人。诗人采用了所有的格律和节奏，来讴歌社会主义和爱情——他的苦恼和希望。阿拉贡诗人生涯的“复活”伴随着他的小说家生涯的新生。《受难周》（La semaine sainte，1958）采用的是曲折生动的历史小说的形式。这部小说还是研究了一种短暂的社会危机现象：拿破仑百日时期保王党人的溃退。《处决》（La mise à mort，1965）、《空白或忘却》（Blanche ou l'oubli，1967）突出地表达了这个善于掌握当代小说新的创作倾向，思索考察它的创作艺术和语言功能的作者的忧虑。

如果仔细研究阿拉贡的全部作品——除了诗歌、小说以外，还有关于绘画、文学方面的论文及批评文章——人们就会为他那大量的创作及惊人的适应能力感到震惊。作为诗人，他似乎是逆当代诗歌发展的潮流而上，采用了能触动每个人的心灵的全部传统手法［弗雷（Ferré）、弗哈（Ferrat）等人为他的许多诗篇谱曲，并使之成为很受欢迎的歌曲。这样，他的诗歌便广为流传，超越了文学的界限］。作为小说家，他在丰

富小说的创作形式方面也许并未作出很大的贡献，但他是当时最有魅力的散文作家之一。

三、艾吕雅（1895—1952）

对艾吕雅（Eluard）的政治观点和他在当代问题上的态度和行为进行某些考察评议是可行的。但与之相比，阅读他的作品却更为重要，因为他的作品表明了他的演变过程。同时，他始终采用诗歌形式进行创作，并在诗歌格调、创作主题以及在为使自己作为普通人中的一员而奉行的作人的方法等方面都始终如一，这些，在他的作品中得到了充分的体现。

他早期受一致主义的影响，并创作了一些反映战时人们艰难痛苦生活的作品。自加入超现实主义团体后，他就决心要创造、并永远保持自己新颖独特的风格。在《死于不死》（mourir de ne pas mourir，1924）、《痛苦之都》（Capitale de la douleur，1926）、《诗歌之恋》（L'amour de la poésie，1929）、《直接的生活》（La vie immédiate，1932）这些作品里，只要人们满怀感情地细细琢磨品评其文字，便会轻而易举地发现这些作品的文字具有多么神奇非凡的力量（谁能比艾吕雅更好地做到这一点呢？他那时正致力于研究谚语和俗语中的文字和“无意形成的”诗歌）。诗人以纯洁而又有节制的格调讴歌人们保持的与“直接生活”的基本关系。在同样的朦朦胧胧中，感觉世界和感官协调一致，真实和梦幻融为一体，它们都处在一种相同的依恋关系之中。一下子，艾吕雅全部诗歌的根本涵意便出现了：宇宙中唯有爱情价值最高。爱情驱除了人们的孤独寂寞，并为人们照亮了一个终于被理解了的世界。这个世界犹如处在一个基本的、令人震惊

的飞跃之中：

> 一个幽灵……
> 我那超出了世界上全部不幸的
> 爱情
> 犹如一只赤裸的野兽。（《死于不死》）

艾吕雅的这第一批诗集，写于超现实主义运动的高潮时期，但却好象并未采用任何明显的超现实主义手法进行创作。在这些诗集里，艾吕雅的诗歌天才得到了充分的表现：他的这些作品，一般来说都非常简短，词汇简练，围绕着几个意象比喻，全面地表现了人的命运，这种表现无休止地重复，并开始感受到宇宙美，“一切都在向前发展，都在消逝，都在爆发……”

在《多产的眼睛》（Les yeux fertiles, 1936）、《让人们看》（Donner à voir, 1940）、《诗与真理》（1942）、《赴德国人的约会》（Au rendez-vous allemand, 1944）这些作品中，可以反映反法西斯斗争和抵抗运动对诗人的影响。这些诗作表明，诗人丰富和扩大了自己的艺术灵感。他的作品有了变化发展，但他从未动摇，从未间断过写作。他的诗歌，从对人们进行暗示劝告转入了行动，字里行间，更加坦率友好。正如艾吕雅自己所说：这是“从个人的狭窄天地向人类的广阔天地”的过渡。在创作政治诗这类冒险的题材的诗人当中，无疑是艾吕雅独占鳌头。他留下了最热情动人的战争诗篇——谁不知道他那优美绝伦的《自由》（Liberté）？——他加入共产党并不能说明他在学说信仰方面好斗，倒不如说他信

仰博爱的力量——也许有时过于乐观？诗人一直持有博爱能感化一切这种观念。爱情是艾吕雅诗歌的主题，或更确切地说，是他诗歌的主要活力。但这爱恋超越了一般的儿女私情，它象征着广泛的人类感情上的一致相通。这种创作灵感上的逐渐转变，自然引起了创作形式上的变化。他的诗歌语言更加朴实无华，不再使用隐晦难懂的词句来暗示人们的感受，而是直接讲述人们的全面经历。既然爱情映照着它，人们的经历不是具有所有的人类的变化形式吗？艾吕雅反复强调："我们只须用少量的文字来表达主要部分，而要用所有的文字来使主要部分成为真实。"他的新作《不中断的诗》（Poésie ininterrompue, 1946）、《难忘的肉体》（Corps mémorable, 1947）、《一堂道德课》（Une leçon de morale, 1949）、《能够说出一切》（Pouvoir tout dire, 1951）、《凤凰集》（Le Phénix, 1951）是把推理与激情融为一体的诗文佳作。诗人意欲在这些诗作中，把感情世界的所有因素都纳为一体。据他名为《让人们看》诗集的提纲来看，诗人同时还希望对读者晓之以理，给读者上"一堂道德课"。

艾吕雅早期的诗，轻声细语，半明半暗；到了后期，却雄辩滔滔，谆谆教诲，明晰易懂。然而，他的诗的格调却始终如一，总是合情合理，纯洁完美，始终着眼于人们与物质世界、人类世界的关系。艾吕雅之所以能成为20世纪最伟大的诗人之一，全在于他有着自己"新颖独创"的风格。对他来说，这种诗歌风格前无古人，然而一旦问世，便立即为人们所熟悉。

四、德斯诺斯（1900—1945）

在超现实主义运动初期，罗贝尔·德斯诺斯（Robert

Desnos）就发挥了重要的作用。诗人采用了自动写作、催眠术的手法。在超现实主义团体中，他大概要算是最善于表现处于潜意识状态的人们的丰富精神世界的一位诗人了。他热衷于文字游戏，致力于梦呓的字义研究，以解放语言为己任。《身体和财富》（Corps et biens, 1930）、《命运》（Fortunes, 1942），特别是诗人死后（诗人死于集中营）才发表的《公共财产》（Domaine public），这本诗集几乎收集了诗人的全部作品，使人们得以了解罗贝尔·德斯诺斯创作思想的发展演变和他创作才能的多种变化。除了他曾创作的一些超现实主义的作品外，人们还发现了他写的一些非常优美的抒情诗。

五、查拉（1896—1963）

查拉（Tzara）在苏黎世开创了达达运动，又把达达运动传入法国。当安德烈·布勒东和他的朋友们创立了超现实主义小组的时候，他便与之分道扬镳，独自一人继续进行探索。然而，他的著作却应纳入超现实主义作品之列。布勒东曾确认了他在超现实主义小组的地位，并高度评价了他的作品的价值和他为人正直的优良品质。《达达宣言》（Les manifestes Dada）和《二十五首诗》（Vingt-cinq poèmes, 1918）表明了在这个时期，作者必然要否定一切的思想。查拉在这些作品中，以一种罕见的、猛烈抨击社会、文化，特别是语言的激进态度而独具一格。《近似的人》（L'homme approximatif, 1931）堪称代表之作。在这部大型诗作中——人们称之为史诗——诗人借助宇宙万物之口，猛烈抨击一切传统，笔调激烈有力，批评谴责之词，犹如退潮时留在海滩上的贝壳海藻一般，接连不断。作者运斤成风，确实再现了一个混乱的世界，塑造

了一个始终似是而非的人。渐渐地，诗人的笔调变得较为温和庄重，但他的激进态度却丝毫未减。他更为直接地面向那些受苦的人们，再现了历史的悲剧《在此期间》（Entre temps, 1946）、《内面》（La face intérieure, 1953）。

还有许多作家和作品值得一提。菲利普·苏波（philippe Soupault），最早的超现实主义者，生性好学，他的活动远远超出了文学的范围。邦雅曼·佩雷(Benjamin Péret),他的笔调尖刻辛辣，善于嘲讽挖苦，始终信奉超现实主义中最生硬的概念——他于1945年写了《诗人的耻辱》（Le déshonneur des poètes），谴责那些讴歌抵抗运动的痛苦和希望的诗人。还有一个昙花一现的“大游戏”（Grand jeu）团体，它与超现实主义运动相去甚远，但却有着类似的抱负。它的成员有：勒内·多马尔（René Daumal）、R·吉贝尔-勒孔特（R. Gilbert—Lecomte）、罗歇·瓦扬（Roger Vailland）、A·罗兰·德·勒内维尔（A. Rolland de Renéville）等人，他们主要从事神秘学的研究。

第三章　超现实主义以外的诗歌

有些诗人，并未参加任何文学流派，但他们以自己独特的风格和方式，进行诗歌创作，对两次大战之间的诗歌发展，作出了贡献。在他们的文学创作活动中，超现实主义并不是他们的主要创作手法。他们中有的曾或多或少地给超现实主义运动以启发，如皮埃尔·勒韦迪（Pierre Reverdy）；有的，如马克斯·雅各布（Max Jacob）或让·科克托（Jean Cocteau），

只汲取了超现实主义中能丰富充实他们个人的创作特色的精华；还有的，如于勒·苏佩维埃尔（Jules Supervielle），则与超现实主义无任何关系。然而，这些诗人都充分利用了当时在诗歌创作上的自由，他们或大胆虚构，或认真细致，一丝不苟，力求提高自己的语言能力。

一、法尔格（1876—1947）

莱昂-保尔·法尔格（Léon-Paul Fargue）的韵文诗和散文诗音韵极其和谐悦耳，感情极为敏感细腻，文笔诙谐，朴实有趣（《诗歌》Poèmes，1912；《为了音乐》Pour la musique，1914；《空间》Espaces，1929；《灯下》Sous la lampe，1930），诗人以此出名。他的创作手法，与其说是接近反传统和当代诗歌的新方法，倒不如说更近似于衰落中的象征主义手法。他的诗朴实流畅，这是他精心研究、反复推敲的结果。他这种精益求精的风格，在他的散文作品中更为明显（《模仿巴黎》D'après Paris，1932；《巴黎的行人》Le piéton de Paris，1939）。在这些作品里，他怀着极大的热情，揭示了大都市的奥秘。法尔格的独特之处在于，把躲进太空与逃避到"超现实"中去二者对照起来，他更喜欢让自己的文思遨游在梦幻之中，而内心世界或最熟悉的社会自然现象，足以为梦幻提供丰富的资料。

二、马克斯·雅各布（1876—1944）

在本世纪初，通过与生活在蒙马特尔的一群放荡不羁，热衷于艺术探讨的文艺爱好者们的交往，马克斯·雅各布（Max Jacob）开始了他的文学生涯。在生活中他放荡不羁，在文学

创作方面他更不循规蹈矩。面对失去意义的真实世界，诗人甚至连他自己写的东西也不相信。他在作品中故弄玄虚，文笔幽默辛辣（《马托雷尔修士的神秘滑稽作品》Les œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel, 1912）；《摇掷骰子的皮杯》Le cornet à dés, 1917；《中心实验室》Le laboratoire central, 1921）。他在一些作品中或东拉西扯，或用同音异义词进行文字游戏，滑稽可笑，使人忍俊不禁。然而，他却并未能够因此而消除这些作品表面的荒谬所引起的不安。人们能够明显地感觉得到他所想消除的忧愁苦恼。马克斯·雅各布以虚幻的手法和神秘主义的态度来与这种苦恼作斗争。他出身犹太血统，但皈依了天主教，并写出了一些相当动人的祈祷文，《宗教沉思集》（Méditations religieuses）于1948年出版。二次大战期间，他藏身于卢瓦尔河畔圣—贝诺瓦（Saint-Benoît-sur-Loire）修道院，但仍被盖世太保捕获，死于德朗西（Drancy）集中营。

三、科克托（1899—1963）

航空技术、希腊神话、俄国芭蕾，“电影摄制”、绘画艺术、最超俗的社交和最带刺激性的世俗生活，还有法兰西学院……让·科克托（Jean Cocteau）称得上是一位才华横溢、“无所不能”的全才。一切具有现代特色的艺术形式，包括最风行一时、最肤浅的形式，都吸引着这位作家。他试图给传统神话，特别是诗人俄耳甫斯（Orphée）的神话，涂上一层现代艺术的色彩。这种尝试令人瞩目，也许过于令人眼花缭乱。在这种常常不过是变戏法的魔力面前，读者犹豫不决，在激动之余，又疑虑重重。在《好望角》（Le Cap de Bonne Esp-

érance，1919）、《单旋圣歌》（plain—chant 1923）、《歌剧》（Opéra，1927）、《数字七》（Le chiffre sept，1952）这些作品中，诗人充分利用了现实中的事物和他无限的想象力：

我的诗歌就是：我再现了
（对你来说）不可见的事物。

但是在文字游戏的字里行间，在略微浮华俗气的陈词滥调之中，常常流露出一个腼腆男子的真实情感及其独特风格。人们感到，作者在为高深莫测的生死之谜而苦恼不堪。

让·科克托写有小说《伪君子托马》（Thomas l'imposteur，1923）、《顽皮的孩子》（Les enfants terribles，1929）；编有戏剧（《俄狄浦斯王》（OEdipe-roi，1928）、《炸弹》（La machine infernale，1934）、《勒诺和阿尔米德》（Renaud et Armide，1948）；还著有电影剧本《诗人之血》（Le sang d'un poète，1932）、《美人与兽》（La belle et la bête，1945）《俄耳甫斯》（Orphée，1951）、《俄耳甫斯的遗嘱》（Le testament d' Orphée，1959）。他认为，电影是一首“活动的诗”。

四、勒韦迪（1889—1960）

1928年，皮埃尔·勒韦迪（Pierre Reverdy）曾被布勒东、苏波和阿拉贡誉为“在世的最伟大的诗人”。第一篇《超现实主义宣言》早在1924年就尊他为超现实主义运动的大师和先驱。勒内·沙尔（René char）喜欢他甚于阿波利奈尔……

这些足以说明诗人的声望。然而，他处世谨慎，加之他的后继者们兴起的超现实主义运动声势浩大，淹没了他的名声，使得他鲜为世人所知。

两本重要诗集《大部分时间》（Plupart du temps）、《人工》（main-d'oeuvre）几乎收集了他的全部诗作，这些诗作曾分别以小册子的形式发表。《大部分时间》写于1915至1922年间。在这段时期，诗人常去蒙马特尔——沸腾的艺术中心。在那里，他结识了阿波利奈尔、雅各布、朱昂·格里（Juan Gris）、布拉克（Braque）、毕加索。《人工》收集了他1925年至1949年间写的作品，另外还有他创作初期写的一些未曾发表过的诗作。这本重要的诗集，写于勒韦迪皈依天主教后，隐居于索莱丝姆修道院这段时期。除了上述作品外，他还著有《马尾手套》（Le gant de crin，1927）、《杂乱无章》（En vrac，1956）、《我所主张的书》（Le livre de mon bord，1958）等摘录、笔记文集。这些作品记载了诗人的才智和美学思想。

尽管勒韦迪当时诗作甚丰，并写有其他作品，然而他的文学创作活动却毫无进展演变可言。他的全部作品，从头至尾，除了在作品形式上有某些不大的变化之外，人们看到的总是同一种笔调的诗文。只是随着时间的推移，它更为自信，更具有伤感色彩。他的全部诗作不过是一首重复再三的诗。它反复证实了持续存在的人与世界的基本关系，不过是一成不变地积累了“在精神与现实的激烈交锋后沉淀下来的水晶”。勒韦迪就这样说明了他那些收集在《马尾手套》里的诗歌的特点。

由于诗人位于“两个冷酷的对立面的交叉点上，即梦幻与现实的交叉点上”（《马尾手套》），诗人对趣闻轶事和有影

响的事件几乎不感兴趣。他探讨研究的只是事物的共性及本质。他所采用的极其朴素的分析方法及对客观世界进行的熟练的、不加修饰的“造型”令人震惊（人们用“立体派诗歌”这个词来评论勒韦迪）。他的每首诗都有其背景，都扮演了一部能被捉摸出的、即将发生的惨剧。一出人与非真实世界的、扣人心弦的剧——也许始终是令人失望的？作品的千篇一律，反映了一个艺术家的生存态度，他把这种生存态度痛苦地表现出来了。在永无止境的寻觅探索中，诗人消耗了自己的一生。

勒韦迪的诗里饱含着期待和关注，它把诗人与“空虚的现实”联系在一起，却并不能填补这个“空虚的现实”。他在诗中表现出来的这种期待与观望，使得他对本世纪上半叶的诗歌探索发挥了重要的作用，并对当代最新的诗歌研究，继续潜移默化地加以决定性的影响。

五、苏佩维埃尔（1884—1960）

苏佩维埃尔（Supervielle）置一切思想潮流和风气于不顾，稳重固执地自行其是，我行我素。这在文学史上，是一种少见的现象。因而，很有必要对苏佩维埃尔的“例子”，来一番介绍。于勒·苏佩维埃尔生于蒙得维的亚，有着乌拉圭人和法兰西人的血统。他经历了也许是我们整个文学史上最动荡的半个世纪的诗歌沸腾时期，而他却未受任何影响，依然故我，保持了他的文体清新这一主要优点。

苏佩维埃尔不是权威人物，他只是一个短篇小说家和寓言作家。他的故事优美动人（他的传奇故事和短篇小说《潘帕斯人》，L'homme de la pampa, 1923；《儿童拐子》，Le voleur d'enfants, 1926；《大海的孩子》，L'enfant de

la haute mer, 1931；《诺亚方舟》，L'arche de Noé, 1938，以及他的剧本《博利瓦》，Bolivar, 1936；《谢埃拉扎德》，Schéhérazade, 1948，都如同他的诗作一般，充满了诗情画意）。这些足以说明，他不是一个用现代创作手法进行创作的诗人。奇迹在于，苏佩维埃尔在力求尽可能清晰、浅显易懂地进行创作的同时，显示了他作为一个大诗人的创作天才。诗人从未诅咒过语言衰弱无力。他相信文字的力量，相信文字具有明确性或一定程度上的模糊性，相信文字与文学之间的和谐一致。他反对“文字的炼金术”，因为文字炼金术使得语言艰涩隐晦，文章费解难懂。他知道，与艰涩隐晦的语言相比，在简单朴实之中，人和世界更具有一种真正的神秘感，其寓意比刻意追求的文字谜语更为真实动人。

……所有这些词句
是美的……
它们在头脑中活动着，
选择不那么美的词儿
为了好好组织它们……①

由于“热爱生活”是美的，现实世界的生活就足够人爱恋的了；大地、植物、海洋、动物、人的生命，还有它们的死亡……

我们可以称苏佩维埃尔为调和者，因为他总能正确地感知可见与不可见物体之间的联系。诗人从最简单的物体、最普遍的情感出发，以一种和蔼可亲的笔调，展现了一个虚幻神奇的世界，并婉转地表示了自己对这个变形的虚幻世界的怀疑和信

① 《向生活致意》（1939—1945）.——原注。

赖。起先，感觉与精神世界的一切形式、南美洲的异国情调、辽阔海洋那模糊神奇的力量，都能引起诗人的创作冲动。在最后几年，诗人的艺术冲动象是变得狭小了。他热衷于探索一个深深令人担忧的世界，即人体与植物躯干、动物躯体这个神秘的世界，这个内脏的“血腥的地方”。他的最后几本诗集，以一种比任何时候都更为简洁的手法，表明了这个深深感动着作者的“从现实到非现实”的过渡。

由于苏佩维埃尔“热爱自然朴实胜于一切”，在诗中，他灵活地运用了几乎所有的古典或现代的传统派诗歌形式：无韵诗或有节律的、分段排列的散文诗，特别是格律诗。他尤其擅长格律简短的诗文。在《诙谐忧郁的诗篇》（Les Poèmes de l'humour triste, 1919）中，作者的独创才能几乎没有得到显露。在随后的《万有引力》（Gravitations, 1925）、《无辜的苦役犯》（Le forçat innocent, 1930）、《陌生的朋友》（Les amis inconnus, 1934）、《人间寓言》（La fable du monde, 1938）、《1939年至1945年》（1946）、《健忘的记忆》（Oublieuse memoire, 1949）、《出生》（Naissances, 1951）、《楼梯》（L' escalier, 1956）、《悲惨的躯体》（Le corps tragique, 1959）这些诗集中，作者何等谦虚稳重地以自己独特新颖的风格，赢得了人们的敬佩。他用一种越来越简单明了的语言，开展了大地与心灵的低声交谈。

第四章　20年代的小说

第一次世界大战之后，持续数载而又丰富多彩的小说创作

难道只是昙花一现？这足以使我们认为，小说体裁更加臻于完善，危机已被避免。事实绝非如此，众多的危险依旧存在。不过，重新崛起的迹象是确切的，并且已经出现，尽管有危险导致另一种危机。

第一节 危险丛生

一、重返现实主义

在这危险丛生之中，对外国作品的翻译介绍的泛滥并不是最严重的。读者似乎希望借助小说作品，重温刚刚经历过的大战的恶梦。难道这不足以让自然主义重掌大权吗？因为，这的确是另一种崩溃——尽管它最终会走向胜利——下列作品对它作了揭示：亨利·巴比塞（Henri Barbusse，1873—1935）的《火线》（Le Feu，1916）、罗朗·多热莱斯（Roland Dorgelés，1886—1968）的《木十字架》(les Croix de Bois，1919）、乔治·杜阿梅（Georges Duhamel，1884—1966）的《烈士传》（Vie des Martyres，1917），从更广的角度来看，还包括后来的几部作品：于勒·罗曼(Jules Romains)的《凡尔登》（Verdun）、罗歇·马丹·杜加尔（Roger Martin du Gard）的《1914年夏天》（L'Eté 14），或者是塞林（Céline）的《深夜漫游》（Voyage au bout de la Nuit）中描写令人发怵的屠杀的那些惊心动魄的章节。另外，还应当补充的是，经过如此这般的疑惑和犹豫，重新求助于自然主义，这对于那些急不可待的人们、对于民众文学流派的倡导者们如安德烈·泰里夫（André Thérive，1891—1971）和莱昂·勒穆尼埃（Léon Lemounier，1890—1953）来说，是

一种最令人满意的解决方式。欧仁·达比（Eugéne Dabit，1898—1936），一位描绘“祖祖辈辈与碌碌无华的生计拴在一起的僵死机械的生存”的画匠，把他两朵最美的花奉献给了民众文学流派：《北方旅馆》（Hôtel du Nord，1929）、《巴黎郊区的市镇》（Faubourg de Paris，1933）。

“我们一向认为，是现实主义创造了现代小说，而小说是为现实主义而存在的。”①在同一种攻击中，难道小说与现实主义这两个概念被混淆得还不够吗？这种攻击来自如下几个派别：象征主义的后裔如瓦莱里等人，他们保证永远杜绝写出“侯爵夫人五点钟出门”这样的句子；当然还有超现实主义者，尤其是安德烈·布勒东，他在《超现实主义第一宣言》（Premier Manifeste du Surréalisme，1924）中，判处了小说以及“由庸俗、仇恨和平淡的满足所拼凑成的现实主义的态度”的死刑。

二、观念小说

与此相反的解决方式，即唯心主义，亦称小说化的观念意识，也不见得更好。布尔热（Bourget）、于伊斯芒斯（Huysmans)、巴雷斯（Barrès）（我们还可以把《背井离乡的人们》Les Déracinés视为这一方面的成功之作）、以及阿纳托尔·法朗士都曾正确地阐明了这一点——且不谈爱勒弥尔·布尔日（Elémir Bourges）②或者贝拉当

---

① 参见米歇尔·雷蒙（Michel Raimond）的《20年代自然主义之后的小说的危机》，（la Crise du Roman du lendemain du Naturalisme aux Années Vingt）第172.。——原注。

② 布尔日（1852—1925），法国小说家，著有《天神的黄昏》（1884）。——原注。

（Péladan）① “大师”的令人哗然的败笔。德国伟大的批评家古尔提尤斯（Curtius）把这种令小说痛苦不堪的“内在危机”一直追究到福楼拜的《布瓦尔和佩尼榭》（Bouvard et Pécuchet）那里：观念的堆砌窒息了叙述。

…………

战后的作家往往是些随笔体的小说家。对于他们来说，“长篇小说是一种对自身的论述，一种经过加工的内心隐秘，一种对思想的具体的触及。在长篇小说以外，他们还都创作并留下了一种随笔体作品。”② 由于罗曼·罗兰的离题万里和在《约翰·克利斯朵夫》某些章节中的说教，我们早已指责过他；《欣悦的灵魂》③（1922—1927年）则招惹来更多类似的指责。至于泰里夫（Thérive）的《勒南先生的旅行》（Voyage de M.Renan），却转向了哲理性的短篇小说。

三、诗意小说

当布勒东在每一个为“全凭主观经验的小说家”所塑造出来的人物背后，怀疑是否需要维护那不知何物的动机的时候，他总是把现实主义小说与观念小说混为一谈。在参照《在那边》（Là-bas）和《抛锚》（En rade）的作者于伊斯芒斯（Huysmans）的理论和重新认识奈瓦尔（Nerval）以及德国浪漫主义的基础之上，他就能够在《超现实主义第二宣言》（1929年）中，开辟出一条通往一种新型小说的道路——既逃

---

① 贝拉当（1859—1918），法国小说家。

② 参见加埃唐·皮孔《世界文学史》，出自七星诗社丛书，第三卷第1346页。——原注。

③ 中译本改为《母与子》。

脱逻辑的重重压制，又避开现实主义的泥坑，而沉醉于诗的飘忽任意的灵感之中。也许，“超现实主义小说”的时代还没有到来：还必须等待朱利安·格拉克或者安德烈·皮埃尔·德·芒迪亚尔格的出现。很快，脱离了那个团体以后的路易·阿拉贡，便以一种出人意外的方式转向了“社会主义现实主义”。当然，此时已经出现了《巴黎土包子》和《娜嘉》，但是，整个叙述的布局方法仍很贫乏。

总的说来，叙事的线索趋向于变得细小，乃至在诗意小说中消失殆尽，不管我们是想到吉罗杜（Giraudoux）的小说，或者比利时小说家弗兰茨·埃朗斯（Franz Hellens）的《梅吕齐娜》（Mêlusine），还是想到柯莱特（Colette）、吉奥诺（Giono）、或者拉米兹（Ramuz）的那些过于让人心驰神往的章节。相反，在下面两位作家的笔底，诗意小说浓缩成一幅图画，向着短篇小说发展，即苏佩维埃尔的《潘帕斯人》(1923年)、《儿童拐子》（1926年）、《大海的孩子》（1931年）和科克托的《伪善者托马》（1923年）、《顽皮的孩子》（1929年）。

第二节 更新的可能性

一、寻求一种定义

这样，关于类型的定义这个问题重新被提了出来。战后作家所作的贡献在于比他们的前人更清楚地强调了这一点，并且作出了一些尽管不具有决定意义但至少是令人感兴趣的答案。如果说在1912年，蒂博代（Thibaudet）还在关心长篇小说体裁中的种类（如孤立写一种危机的“积极小说”、描写一个时

代的“自然小说”、再现一种生活的“消极小说”），那么，人们现在则宁愿努力去对长篇小说和与其相近的体裁加以区分。纪德在“长篇小说”和“叙事”之间作了一个基本的划分。这种划分后来被评论家们所采用：沙尔·杜博斯(Charles du Bos)把“叙事性小说”所描述的生活与“真实性小说”所表现的生活对立起来；拉蒙·费尔南代兹(Ramon Fernandez)指出了叙事中概念化的时态——过去时是如何与现在时相区别。生活经历是长篇小说的素材，这种长篇小说被“其作者定义为是对现实的一种深刻的分析”。

不管怎样，纪德的革命所带来的成果是重要的。“叙事既然是与长篇小说相近的一种体裁，同时又是长篇小说自身的材料，那么长篇小说被引导去寻求一条能够避开叙事的清规戒律的道路，就是说能够具有某种自己的方式，这就并不是令人惊奇的事情了。”①

二、内心独白

另外，当长篇小说在内心独白的道路上追随詹姆斯·乔伊斯的时候，难道它不正是朝着这一目标迈进的吗？的确，从这个爱尔兰人可以联想到另一位先驱者——法国人爱德华·杜雅尔丹(Edouard Dujardin)，他是象征主义时期《瓦格纳杂志》的发起人之一。1887年，仅在一个晚上，他就曾细致入微地摹仿了一部直到1924年重版时仍不为人知晓的小说《月桂树被砍倒了》(Les lauriers sont coupés)中主人公的言行和思想。1931年，他成为一位内心独白方面的理论家是当之无愧的：乔伊斯早已做了一切，瓦勒里·拉尔博(Valery Larbaud)

① 出自米歇尔·雷蒙所著《长篇小说的危机》第150页。——原注。

甚至在《尤利西斯》(Ulysse)正式在巴黎出版(1922年)以前，已于1921年把它介绍给了公众，并与奥古斯特·莫雷尔(Auguste Morel)合译了此书(1929年)，而他自己早已用法国方式，在《情人、幸福的情人》(Amants, heureux amants, 1921)和《我最隐秘的主意》(Mon plus secret conseil, 1923)等书中运用了内心独白这种手法。另外，还有一些评论家如让·施伦贝尔热(Jean Schlumberger, 1877—1969, 著有《被埋葬的人》L'enseveli)、埃马纽埃尔·贝尔(Emmanuel Berl 1892—,著有《土星》Saturne, 1927)和莱翁·鲍普(Léon Bopp, 瑞士作家, 1896—, 著有《让·达里昂》Jean Darien)等人则更拘谨、更有限度地提出过自己的观点。

这种手法要求在某个想象中的主人公身上，紧紧追寻那正在形成的内心思想。它能产生一种令人迷恋和赞赏的艺术效果，也会招来嘲讽(尤其是来自吉罗杜的《朱丽叶特在男人的国度里》Juliette au pays des hommes, 1924)和批评。其中最中肯的批评是《新法兰西杂志》的专栏编辑埃默里克·菲希尔(Emeric Fischer)提出的，他使我们注意到内心独白是介于某种内心隐秘和某种语言交流之间的东西。总之，正如拉尔博所证明的，在具体运用内心独白的时候，应该有所节制，或者应该注意到其多样性，就象皮埃尔·让·儒弗(Pierre Jean Jouve)在《荒芜的世界》(Le monde désert, 1927)或《1880年的圣保罗》(Paulina 1880, 1925)中所表现出的类似关注一样。

三、叙述中断的艺术技巧

与柏格森(Bergson)和威廉·詹姆斯(William James)

所珍爱的意识流手法相比，儒弗更喜欢罗列出一些内心独白，把它们放在最关键的时刻以取而代之。另外，刻板地追随柏格森等人也似乎显得枯燥乏味。这种对敏感而尖锐的问题的关注完全是普鲁斯特和吉罗杜式的，虽然他们所运用的小说技巧在许多方面与儒弗不尽相同。

这种叙述的连贯性接受了一些迥异的形式：一种是由作者〔如普鲁斯特、拉迪盖（Radiguet）、沙尔多纳(Chardonne)和拉克勒泰尔（Lacretelle）〕的议论或感触所致，或者为服从于某种“惊慌仓皇的发展”的需要而造成的叙述中断；一种是象儒勒·列那尔（Jules Renard）在他的《日记》（Journal）中所已希望的那样，能使性情产生矛盾或出现跳跃起伏的心理状态的中断。莫里亚克（Mauriac）曾禁止小说家把“人所不具备的某种逻辑联系”引入对人的研究之中。从1920年到1932年，乔治·杜阿梅（Georges Duhamel）发表了一系列长篇小说（包括：《子夜的忏悔》La confession de Minuit、《两个人》Deux hommes、《萨拉万的日记》Journal de Salavan、《里昂人俱乐部》Le Club des Lyonnais和《有如身受》Tel qu'en lui-même），在主人公萨拉万身上，作者给我们证明了一个懦弱的、无力抑制自己冲动的人所表现出来的不稳定性。

弗洛伊德的发现把潜意识的幽灵请进了意识的领域并使之占据了一席之地。然而，普鲁斯特所表现的人的分裂则是另一种形式：与其说是欺骗自己，不如说是欺骗别人，就象“一路纵队”，“一支混杂的军队”，“在一个人的身上”，“并存着充满激情的人、漠不关心的人和嫉妒成癖的人”。①

① 见《出走的少女》，七星诗社丛书版，第三卷，第489页。——原注。

四、观点种种

说实话，如果一切生灵都在变化，那么，《追忆逝水年华》的叙述者自己，连同他对自己在生活中曾多次遇到的芸芸众生的观点也就会变化，正如同韦尔杜兰夫人(Madame Verdurin)、德·沙尔吕斯先生（M.de Charlus）或罗贝尔·德·圣卢（Robert de Saint-Loup）等人一样。如果承认这些观点中的最后一个便是作者自己在创作过程中的观点，那么人们便会发现长篇小说中观察的方法能够呈现出很大的多样性。

至此，作家通常仍是用全知全能的小说家，即以巴尔扎克的方式，表现人物的行为，分析他们的心理。纪德后来也对马丹·杜伽尔（Martin du Gard）的传记式写法提出过指责。照他看来，这也正是“长篇小说”与“故事”的区别之所在。

人们可以尝试彻底消除全知全能的小说家。故事情节要么凭借中心人物的意识（这种情形见于《泰蕾丝·德盖鲁》（Thérèse Desgueroux中的大部分章节），要么凭借旁观者的意识而表现出来：这正是爱德蒙·雅鲁（Edmont Jaloux）在《美好一天的终结》（La fin d'un beau jour, 1921）中所持的立场，也是纪德在《伪币制造者》中起初打算采取的立场（这大概也是《梵蒂冈的地窖》中第一主角拉加迪约所扮演的角色吧！）我们知道，（经过了一段曾希望回到客观叙事的时期）最终，作家们选择采用多种多样的写法：有各种各样的人物，有的如同爱德蒙那样，有的象全知全能的小说家，最后还有仿佛为了使人感到他自己观点的局限而直接介入创作等等。这种手法可能并不完全是新颖的，〔其实爱德华·埃斯托尼埃（Edouard Estaunié, 1862—1942）早在1922年的《道

路的召唤》（L′ Appel de la route）一书中就运用过〕，后来它大概也常常被加以运用。无疑，这种方法用得如此之妙是没有先例的。

在大部分时间里，20年代的小说家处于自然主义者们的“客观现实主义”和在1945年以后得以充分发展的“主观现实主义”之间，他们选定了一种中庸之道，即从一个或一些人物的角度考虑的同时，又不丧失全知全能小说家的能力。这种犹豫摇摆的态度在贝尔纳诺斯(Bernanos)的《在撒旦的阳光下》（Sous le soleil de Satan, 1926）或朱利安·洛林（Julien Green）的《阿德丽爱娜·墨絮拉》（Adrienne Mesurat, 1927）等作品中表现得格外明显。

第三节　走向另一种危机

尽管这些革新的写法是令人感兴趣的，但是，它们并非没有严重的危险。除了上述已清楚指明了的矛盾之外，内心独白还表现出有可能乏味无聊。过多的作品走上了绝对心理主义的绝路。叙述中断的艺术技巧减弱了情节发展的紧凑性。相对于作者而言的人物的独立性，归根结蒂，不正是很快就使表达弄巧成拙吗？亨利·波尔多（Henry Bordeaux, 1870—1963）在《死屋》（La Maison Morte）中采用了旁观者的角度；马赛尔·普雷沃斯特（Marcel Prévost, 1862—1941)在《童男》（L′homme Vierge, 1950）中把三种人物对立起来，组成了传统的三角模式：女人、丈夫、情夫。

我们尤其可以思忖一下，这种对长篇小说的思考是否真的没有损害它的危险，我们时而可透过保尔-让·图莱（著有

《我的朋友娜妮》Monamie Nane、《绿姑娘》La Jeune fille verte，1920）或者超现实主义之外的另外一些好斗作家（苏波、科克托、马克斯·雅各布）发自内心的嘲讽；时而可借助“走向深渊”式的手法，它允许同时进行长篇小说和长篇小说中的长篇小说的创作，并具备以后者消灭前者的危险。另外我们还可以在其它一些例子中列举出拉克勒泰尔的《愤怒的日记》(Journal de Colère）、莱翁·鲍普的《雅克·阿尔诺和小说概论》（Jacques Arnaut et la somme romanesque，1933年），当然，尤其还有纪德的《伪币制造者》。我们能够在这种手法中看见这样一种答案，它使人们关于无法写成功的纯小说的理论得以归入非纯小说之中。1928年以后，安德烈·莫鲁瓦便在他的《阿蒂柯尔国游记》（Voyage au pays des articoles）中曾借一个人物之口揶揄道：“如果你是阿蒂柯尔人，在经历了一次象你那样的旅行之后，你不仅会发表你的航海日记，而且还有这航海日记的日记；你的妻子会发表关于我的丈夫的航海日记的日记，等等。”

第五章　30年代的长篇小说

批评家们大概看到了，1930年，“对于长篇小说的命运来说是一个转折年，”①是“第一次世界大战后的终结”，②乃

---

① 克洛德—爱德蒙德·马尼：《1918年以来的法国小说史》，第305页。——原注。

② 罗贝尔·布拉齐雅克发表在《老实人》（1931年9月号）上的调查。——原注。

至是“19世纪真正的结束”①。这里与其说是指创作技巧的更新（尽管电影和美国长篇小说的影响是明显的），倒不如说是指在现代社会中，以及在对时代问题所采取的态度上的一次更大的开放。

第一节　长篇小说及其读者

嵌在长篇小说产生的历史时代中的第一个标志，是它与读者之间密切的联系。读者基本上是些资产者。对于资产阶级来说，长篇小说首先是一种适宜于供养其懒惰思想的消费文学。旅行者出门可以带着莫里斯·德科布拉(Maurice Dekobra)、弗朗西斯·德·克鲁瓦赛（Francis de Croisset）、皮埃尔·伯努瓦（Pierre Benoit)、吕克·迪尔旦(Luc Durtain)、约瑟夫·佩雷（Joseph Peyré）等人的书，还有亨利·福高尼耶（Henri Fauconnier）在1931年获得很大成功的《苦恼》（Malaisie）。在空间旅行的同时，读读让·德·拉瓦朗德（Jean de la Varende）的长篇小说（《皮鼻子》Nez de cuir，1937年）或者继儒勒·凡尔纳（Jules Verne）、H·G·威尔斯（H·G·Wells）和大罗斯尼（Rosny ainé)以后的安德烈·莫鲁瓦的小说体传记，它时常把读者带到梦幻的世界之中，这样，则也是时间中的旅行。在这种逃出市镇、走向宇宙空间的富有诗意的消遣中，甚至连吉罗杜笔下的男女主人公都成为资产阶级读者所刻意追随的目标：在接连创造了苏珊和

① 米歇尔·雷蒙：《大革命以来的小说》，第182页。——原注。

朱丽叶等人物之后，又写出了巴尔迪尼(《热罗姆·巴尔迪尼的奇遇》Aventures ds Jérome Bardini, 1930)；也轮到爱德梅（Edmée）创作出他的《意中人的选择》（Choix des élues, 1939）。

这实际上就是资产阶级读者在长篇小说面前的奇特处境。他们为维护自己利益的作家拍手叫好，如写《帕斯吉埃家族史》（la Chronigue des Pasquiers, 1932—1945）的杜阿梅或是雅克·沙尔多纳（Jacques Chardonne）（《巴尔伯西约的幸福》，Le bonheur de Barbezieux1938）；然而他们更欢迎那些捉弄过他们但又使他们得到娱乐消遣的作家：这是资产阶级大家庭遗留给它“顽皮的孩子们”的一种宽容的欢迎态度。因为，尽管那么多的长篇小说是以资产阶级为对象进行的（如沙尔多纳chardonne、施伦贝尔热Schlumberger、拉克勒泰尔、菲力浦·埃里亚Philippe Hériat等人的小说），但常常正是为了给资产阶级描绘一张并无好感的肖像，因为人们想到了莫里亚克，这个“阶级性很强的小说家”（蒂博代语），这个既是他的阶级，即大资产阶级的宠儿，又是其掘墓人的小说家。

第二节　战斗文学

在重新采用被蒂博代（萨特亦然）所珍重的关于一代文学的定义的时候，克洛德·爱德蒙德·马尼（Claude Edmonde Magny）把1918年的反省的一代作家与1930年意欲在世界上行动并改造世界的一代对立起来。在“胜利文学”以后，便是“战斗文学”：在“出世”的作家之后，“入世”的作家接踵

而至。

一、关注事件

在作家们用创作组成的历史画卷中，年长的作家仍取材于过去：罗歇·马丹·杜伽尔用《1914年夏天》（L'été 14）给《蒂博一家》（Les Thibault）戴上花冠；杜阿梅打算在《帕斯吉埃家族史》中描绘出“从1880年到1930年之间的法国生活”；儒勒·罗曼（Jules Romains），从1932年到1946年间创作了《善良的人们》（Les hommes de bonne volonté），但是他所表现的则是从1908年到1933年间的历史事件。正相反，年轻的作家似乎把注意力集中在当前发生的最新事件上，他们所努力要做的，与其说是过去历史的历史学家，不如说是现在历史的历史学家。他们描绘了上海1927年的大革命（马尔罗Malraux《人的状况》La condition humaine，1933），德国纳粹主义的萌芽（马尔罗《蔑视的时代》Le temps du mépris，1935）、西班牙内战（马尔罗《希望》L'espoir，1937）、大陆间交通的发展（圣·泰克絮佩里Saint-Exupéry《夜航》Vol de nuit，1931年）。长篇小说正朝着报告文学的方向发展，或者至少可以说，二者展开了竞争。

二、恐慌加剧

从1918年到1930年，天空相当平静。而1930年以后则正相反，天空乌云密布，直至1939年，暴雨倾盆而降。“随着时间的推移，文学作品变得越来越黑暗，仿佛是为了反映出一切有良知的人们面对着法西斯德国对奥地利的吞并、对莱茵河左岸的占领，以及慕尼黑、宣战和1940年5、6月的欧洲而产生的

印象”①。这种“绝望文学”②并不期待于存在主义：塞林（Céline）的小说《深夜漫游》（1932）和《赊来的死亡》（Mort à crédit，1931）已经是人们对此所能想象出来的最高限度的表达了。

三、个人介人

塞林的主人公巴达穆再现了作者自己的经历。同样，圣·泰克絮佩里（1900—1944）从自己的飞行员职业所遇到的困难和危险中汲取灵感。他在40岁时死于“充满荣耀的天空”，成为英雄文学中一个最人民化的楷模，他所表现出来的英勇行为和美好情感都可能逾越了艺术所应该具有的价值。安东尼·圣·泰克絮佩里出生于里昂，在部队服役期间，学会了从事他在后来的作品中反复赞誉的飞行员职业的技能。1927年，他作为民航飞行员，亲眼目睹了大陆之间重要的空中联系的开辟：《南方邮件》（Courrier sud，1930）令人想起图卢兹至达卡的航线，《夜航》（1931年）表现的是三名航空邮班飞行员等待在布宜诺斯艾利斯的机场上，以及其中一位在南美航线上充满困难和恐惧的飞行。离开航空邮班飞行之后，圣·泰克絮佩里作了一名记者、作家和讲演家。在《人和大地》（Terre des hommes,1939）中，他描写出对职业的回忆，对牺牲的同伴如梅尔莫兹的缅怀以及这种以“全人类团结先于一切”为目标的战斗生活的伟大。这种生活，他在世界大战刚刚爆发的时候便马上重温了。尽管“他在全世界上空飞行了3500个小时”，也不得不费尽九牛二虎之力才又获得“战斗飞行员”的资格。

---

① 克洛德-爱德蒙德·马尼：《1918年以来的法国小说史》，——原注。
② 莫里斯·布朗肖语。——原注。

（后来，“战斗飞行员”在1942年成为一本新书的名字。）

在法国全线崩溃以后，他远离战斗，创作了短篇小说《小王子》（Le petit prince，1943），完成了《大本营》（Citadelle，1945遗著）的宏大构思。他操作“闪电”P—38型飞机，被特许8次去执行任务，而最后一次，即1944年7月31日，对于他来说是致命的灾难。

然而，30年代的长篇小说并非只有对过去实际经历的回味，它还反映着作家个人对当前事件的态度和所采取的行动。马尔罗参加了一些震撼世界的革命，阿拉贡加入了共产党，安德烈·纪德一时也曾为此所吸引；另一方面，贝尔纳诺斯在西班亚内战时期对自己——一个右派分子的过去作了总结，布拉齐亚克（Brasillach，1909—1945），和德里厄·拉罗歇尔（Drieu la Rochelle，1893—1945）被兴起的纳粹主义所迷惑，这种迷惑使他们一个接一个地付出了自己的生命。

德里厄·拉罗歇尔的作品从某种行动的理想来看，并非流于暧昧，受巴雷斯、吉卜林和尼采思想的熏陶，他在1914年就怀着一种真正狂热的激情上了前线。（他后来在1934年写成的《沙尔卢瓦的喜剧》La comédie de Charleroi中再现了他所参加过的在这座城市周围发生的战斗。）1934年以后，他的思想向着法西斯主义演化，幻想建立一个既是封建贵族的、又是社会主义的新欧洲。在他的作品中，无论是自传性质（《一群傻瓜》Gilles，1939）还是神话一般（《骑马的人》L'homme à cheval，1942），都有各自的痕迹。但是，在这个“沉醉于将会险象丛生的生活”①而激情减退的人的身边，人们总可以感觉到堕落的烦恼和自我毁灭的欲望在不断增长。难道是

① 加埃唐·皮孔：《世界文学史》，第三卷，第1349页。——原注。

为了屈从于他的伟大梦想或那条深渊的诱惑，他才在法国沦陷之时参加了与德国合作的政治活动的吗？不管怎样，《秘密故事》（Récit secret，1961遗著）表明他对自己一心认定了的并由此而死去的失败已经有了预感。

同样，这种暧昧现象也存在于亨利·德·蒙泰朗（Henry de Montherlant）的小说创作之中。他的行动，起初是激昂的，后来却因徒劳无用而受到了打击，除了在他所容许的对奇妙的我的形象进行刻画的范围以外。在他的处女作《换早班》（La relève du matin）中，蒙泰朗表达了对自己曾在那儿受到教育的天主教会学校的敬意，因为那儿教给了他对内心生活的洞察力。但是，在“唯一的一幢道德的屋子里，学校和战壕就是相连的房间”。在第一次世界大战中的战斗（《梦》Le Songe，1922）、在运动场上的角逐（《奥林匹克竞技者》Les Olympiques，1924）、以及在斗牛场上的决斗（《古罗马斗牛士》Les bestiaires，1926），这一切经历使他完善起来，并发掘出同志间的美德；然而，退缩的行为马上出现了。“这个被追逐的漫游者”似乎试图避开他的同类：系列小说《姑娘们》（Les Jeunes Filles）（包括四卷：《姑娘们》Les jeunes filles，1936；《对妇女的怜悯》Pitié pour les femmes，1936；《善良的魔鬼》Le démon du bien，1937；《麻疯女》Les lépreuses1939）中的主人公科斯达，也在躲避婚姻的弊端，并在人类的群居本能中发现了那些现代西方社会严重病症中的一个，即照他看来，最典型的“女人类型”。与此同时，蒙泰朗力图证明行动会走向虚无。“灵魂说效劳吧，理智补充道：无用。”这句话出自1935年出版的一部随笔集，确切的名称叫《无用的效劳》（Service inutile）；它后

来作为卷首语被搬到1963年发表的名为《混乱与黑夜》（Le Chaos et la nuit）的长篇小说之中。该书的主人公塞莱斯迪约·马西亚是个西班牙的革命者，从放逐地偷偷溜了回来，但就在临死的时刻，他发现参加内战的行为只是出于自己的虚荣心：

> 一个人把自己的生命奉献给大家，尽管这种奉献从他的才智和意愿上来说都是有限的；然而当死神降临的时刻，剩下的就仅仅只有他了：只有个人才是最重要的。塞莱斯迪约有一天对女儿皮妮妲说："社会主义的到来比征服月球还重要。"现在，他还可以加上一句："然而死亡比社会主义更重要。"

难道由此而认为，人类的存在完全是按照莱翁·德·科昂特雷（Léon de Coantré）和爱丽·德·科埃基当（Elie de Coëtquidan）（见《独身者》Les célibataires, 1934）的形象吗？不。因为蒙泰朗用一种创造者的孤独取代了那些被抛弃的人们的消极孤独，前者后来很可能成为一种新的自我崇拜，它是一个希望"燃烧自身的每一部分"并"玩味这灰烬"的人的孤独。

第三节　传统与更新

1930年至1939年间进行的革命，其实际内容胜过形式。新一代小说家对道德的关注甚于对美学的关注，他们对小说功能的兴趣远比对小说形式的兴趣大得多，他们常常只需对前人的

经验加以肯定和补充就够了：在系列小说《真实的世界》（Monde réel,包括《巴塞尔的钟声》Les cloches de Bâle, 1934、《高等住宅区》Les beaux quartiers, 1936）中，阿拉贡从叙述者的角度过渡到人物自己的角度，这种灵巧的方法似乎是20年代、尤其是纪德所探求并达到了成功的那个高度。

这些已经提到的技巧汇集在一起已成为事实。一些小说家仍不顾当前形势之急需，继续蜷缩进纯文学的象牙之塔里。当让·波朗（Jean Paulhan, 1884—1968）发表《塔尔布之花》（Les fleurs de Tarbes, 1941），为修辞艺术进行辩护的时候，雷蒙·格诺（Raymond Queneau1903—）也在他那闪耀着技巧之焰火的《文笔练习》（Exercices de style）中，收集了所有可能的表达方法。

新生事物！——然而，难道这不正是传统的表现吗？人们再一次借鉴了国外的作家，如：卡夫卡（Kafka）——莫里斯·布朗肖（Maurice Blanchot, 1907—）在阿尔贝·加缪（Albert Camus）之前，就从他那儿汲取了创作《阿米纳达布》（Aminadab, 1941）的灵感；尤其还有那些美国作家，他们证明了同时叙述法（如多斯·帕索斯Dos Passos）、内心独白（如福克纳Faulkner），或生硬记录——亦被称作“客观记录”（如海明威Hemingway）等等方法的功能。我们知道，他们对存在主义作家的决定性影响是多么的巨大。马尔罗便以他热烈而迅捷的节奏、简洁而富有艺术魅力的手法，把毫无准备的我们推进了作品的情节之中，这一成功可能就受惠于这些美国作家的影响；另外，我们还可以想到电影艺术的影响，《希望》（L'espoir）一书既可以说是一部小说，也可以

算作一部电影，这种说法并非是令人吃惊的天方夜谭。

第五章　系列小说

蒂博代所称作的“系列小说”，也就是我们通常所了解的“长河小说”，它并不是什么新的形式。姑且不提早已是这种形式之完美典范的《卢贡·马卡尔家族》（Les Rougon-Marquart）、《追忆逝水年华》以及罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》（1904—1912），我们仍可以在英国和德国文学中找到许许多多个先例。但是，只是快到1930年这个动荡年代之时，这种小说体裁的极其丰富多样的特征才露出端倪并迅速传播开来。

第一节　描写个人命运的小说：《约翰·克利斯朵夫》

有时，虽然“长河小说”集中描写的是个人的命运，但它的表面形式会迷惑读者。从1920年到1932年，杜阿梅发表的描写萨拉万一生的5部小说就是这种情况；另外，我们今天早已忘却了的勒内·贝埃纳（René Behaine）和罗贝尔·弗朗西斯（Robert Francis）各自创作的两部小说，虽然书名叫做《一个社会的故事》（Histoire d'une société）和《第三共和国一个家庭的变迁》（Histoire d'une famille sous la troisième République），但情况也是如此。这种现象尤其存在于此类小说体裁的样板作品《约翰·克利斯朵夫》之中。在

这部作品里，我们跟随着这位音乐家，从他那莱茵河畔的童年一直到他呼唤着莱茵河辞别人世的时刻：这样，一个循环圈闭合了；在这部长篇小说中，“长河”扮演着一个很重要的角色。

一、作者介绍：罗曼·罗兰（1866—1944）

在他去世前两年，罗曼·罗兰（Romain Rolland）曾给一位重逢的故友保尔·克洛岱尔（Paul Claudel）写道：“我的作品有很多人读，但读懂的极少。我在一个小时里看见了那些人成队成群的走过，他们便要我做这一个小时的奴隶，甚至当我的钟表的指针继续遵循规律转圈的时候，他们会感到气愤！”

今天，读他作品的人变得少了，但并不见得读懂得更多。因为在他的作品中，重压着生活的份量，我们也曾不约而同地把它叫做“英雄生活”。

罗曼·罗兰自己很乐于把他的一生比作一场“大战斗”来加以表现。但对这位不让自己进入这样的政党、这样的宗教或这样的民族的行列的人来讲，这种话会让人吃惊。无论是在1930年他对共产主义的依托，还是晚年与天主教的亲近，或者是在1937年重返法国时萌发的对法国——他的“小利雷村”①的热爱，都不能被视作是他对现实的态度和行动的表现。他对德雷福斯事件的态度以及在第一次世界大战中所持的“超乎混战之上”的立场清楚地表明了他要远远躲开集体疯狂的强烈意愿。

① 小利雷村：出自法国16世纪著名诗人杜贝莱的诗作。后常引申指“故乡、祖国”等。

这并非因为他是个冷漠超然的人；实际上正好相反。不过，他的确也有调和的热情。由于他娶的是一位名叫克洛蒂尔德·贝蕾娅的犹太姑娘，所以他在1897年到1898年期间避开了盲目的德雷福斯主义的过激行为，并竭力指出这两大阵营中都存在的真实的秘密内幕和令人鄙视的政治目的。1898年5月18日，在劳动剧院上演的《群狼》（Les loups）一剧中，我们所看到的他对重审德雷福斯一案阐明的主张并不是他的真正态度，而只不过是他头脑发热的结果。第一次大战爆发的时候，他侨居瑞士；从1914年的9月2日一直到1915年的10月2日，他在《日内瓦日报》上接连发表了一系列文章，后来马上汇编成册，取名为《超乎混战之上》（Au-dessus de la mêlée）：罗曼·罗兰对士兵无穷无尽的痛苦满怀怜悯，而对企图分裂人民的宣传抱着鄙夷和仇恨的态度，他回避过度地去吹捧法国的所谓美德，而对德国的过失也并没有过多的宽容。当他事实上愿意谴责的只是“单方罪责论”的时候，甚至连他昔日的好友（如路易·吉莱，Louis Gillet）也指摘他是“日尔曼主义”。在两次世界大战之间，当他跨过了“欧洲民族优越论”阶段并“为全世界各民族的联合”而努力的时候，我们认定他是一个“欧洲人”。

如果没有丝毫讽刺意味的话，这个敏感的灵魂，这位艺术史家，凭着他对事物细微差别的洞察力，是并非不能抓住在他要伸出援助之手的朋友身上存在着的危险的：泰戈尔，这个“有着夜莺般歌喉的大冒失鬼”的轻浮；甘地，“一个神圣骡子”的民族主义的固执；布尔什维克的“狭隘宗派主义”、“荒谬的不妥协性”以及“对暴力的信奉”，虽然他对布尔什维克寄予了自己梦寐以求的拯救世界的希望。为了解释罗兰的

孤独，人们特别是从第一次世界大战以后罗曼·罗兰的社交生活、或更多地从他的私生活中去寻找答案。（他在1901年离婚后，直到1934年68岁时才重又结婚；他曾与佩吉发生争吵，与纪莱的关系也出现过隔膜。）虽然，罗曼·罗兰是一位为崇高事业奋斗的战士，有时他也会迷途、徬徨和动摇。因此，与其说他是能人，不如说是勇士；与其说他是实干家，不如说是“左派知识分子”。在他所偏爱的英雄们的艺术长廊里，我们看不清是否有他自己的肖像。这些英雄们曾被这位传记作家写进他的《名人传》（Vie des hommes illustres）之中（如《贝多芬传》Beethoven, 1903；《米开朗琪罗传》Michel_Ange, 1906；《亨德尔传》Haendel, 1910；《托尔斯泰传》Tolstai, 1911），或者《佩吉传》（Péguy, 1944）里面；另外，他们还被搬上舞台，写进他的《信仰悲剧》（Tragédie de la foi），如《圣路易》（Saint-Louis），或者《革命剧》（Théâtre de la révolutino），如《群狼》, 1898；《理性的胜利》le Triomphe de la raison, 1899；《丹东》Danton, 1900；《7月14日》Le 14 juillet, 1902；《爱与死的角逐》Le Jeu de l'amour et de la mort, 1925；《百花盛开的复活节》Pâques fleuries, 1926；《流星》Les léonides, 1928；《罗伯斯庇尔》Robespierre, 1939。不过话说回来，也许在他的小说《欣悦的灵魂》(1922—1927)和《约翰·克利斯朵夫》中的主人公身上，我们会发现很多个罗曼·罗兰。

二、《约翰·克利斯朵夫》简介

《黎明》——在莱茵河畔一座小城里，约翰·克利斯朵夫

•克拉夫脱的童年。经济的贫困和地位的卑微都不能压制他的音乐天赋。7岁半,约翰·克利斯朵夫举行首次音乐会。

《清晨》——14岁，约翰·克利斯朵夫就开始靠教授钢琴肩负起养活全家的重担。与奥多·狄哀纳之间炽烈的友谊。和学生弥娜初恋的失败，弥娜抛弃了他，使他陷入绝望。父亲曼希沃酗酒致死。

《少年》——约翰·克利斯朵夫与母亲一起迁居。他失掉了信仰；但在一次神秘的神志恍惚之中，却又感觉到了上帝在宇宙生活里无处不在的力量。与寡妇萨皮纳发生恋情，可她却在献身给他之前死去了。与一个轻佻姑娘阿达的纠葛，但很快就断绝了来往。他曾想酗酒，但被高脱弗烈德舅舅所救。

《反抗》——约翰·克利斯朵夫成了一位独树一帜的音乐家，并在公爵府谋得一个乐师的位置。但由于他对德国艺术的虚伪的反感，他失去了职位和朋友（老乐师苏兹除外）。最后，因与人发生争斗，不得不离开祖国，前往他向往已久的法国。

《广场上的杂耍》——到了巴黎，他所面对的只是混乱和腐化，约翰·克利斯朵夫失望了。拮据、疾病、厌恶缠身的约翰，在前来照顾他的女邻居的脸上认识到了法国的真面目。年轻诗人奥里维·雅兰的友情使他深感慰藉。

《安多纳特》——讲的是奥里维和为他而献出生命的姐姐安多纳特的故事。

《户内》——约翰·克利斯朵夫和奥里维合住在蒙巴纳斯区，他在揭开真正法国的面纱。法国与德国危险的冲突几乎每时每刻都有使他丧命的可能。他的音乐家的声誉在欧洲传开。母亲亡故。

《女友们》——奥里维娶了一位患有神经衰弱症的风骚女子，

名叫雅葛丽特·朗依哀，她使得这两位好朋友产生隔膜。满载荣誉的约翰·克利斯朵夫，在女演员法朗梭阿士·乌东、尤其是在女音乐家赛西尔·弗洛梨以及亚诺太太的身边找到了安慰。在妻子离弃之后，奥里维又回到了他的身边。就在那时，约翰·克利斯朵夫察觉到了一个屡次暗暗为他的创作提供便利的人——葛拉齐亚，一位奥地利外交官的夫人。他钟情于她，然而她不得不离开巴黎，跟着丈夫到美洲去了。

《燃烧的荆棘》——约翰·克利斯朵夫和奥里维并肩为工人的事业战斗。在一次骚乱中，奥里维不幸被刺身亡；因杀死一名警察，约翰·克利斯朵夫被迫逃往瑞士，被一位新教朋友哀列克·勃罗姆收留，其妻阿娜做了他的情妇。万念俱灰的约翰曾想到了自杀，但创作的火焰又在他的心底复燃。

《复旦》——约翰·克利斯朵夫对已赢得的荣誉漠然视之，在瑞士安度晚年。他又找到了已是孀妇的葛拉齐亚，然而她的儿子出于嫉妒阻碍他们结合。她死了。很快，约翰·克利斯朵夫就要在冥间宁静之中与她相聚。

第二节　反映一个家族历史的小说：杜阿梅（1884—1966）

杜阿梅和《帕斯吉埃家族史》

反映一个家族的历史曾经是“系列小说”的一大使命。雅克·沙尔多纳的“系列小说”《情感的命运》（Les destinés sentimentales, 1934—1936，包括《让·巴纳利的妻子》La femme de Jean Barnery、《波莉娜》Pauline、《里摩日的

瓷器》Porcelaine de Limoges等三部小说)再现了一对夫妇的生活。雅克·德·拉克勒泰尔的《高耸的桥》(Les hauts ponts, 1932—1935, 共四部小说)显示出,对丽丝·达朗贝尔来说,家庭与已经丧失的家业有着不可分割的联系。在乔治·杜阿梅(Georges Duhamel)的《帕斯吉埃家族史》(La Chronique des Pasquiers, 1933—1941)中,作者从音乐的角度来构思"系列小说",使作品更具感染力。作者采用对位法将生物学家罗朗·帕斯吉埃(Laurent Pasquier)医生的日记摘录串连起来,并在这个人物身上加进许多自己的东西。

杜阿梅曾经解释他怎样从家谱树的繁复分枝中汲取丰富的创作素材:

> 帕斯吉埃家族的历史主要表现1880至1930年间一个优秀民族中的一个家庭的兴旺。雷蒙·帕斯吉埃是法兰西岛一个园丁的儿子。他在妻子露茜·埃莱奥诺长期而感人的帮助下,通过勤勉刻苦的学习,最后获得了博士学位。夫妻俩生了七个孩子。其中一个孩子罗朗经过不懈的努力,战胜了种种艰难困苦,成为当时第一流的生物学家。大女儿塞茜尔具有非凡的音乐天赋,年纪轻轻就成为大艺术家。小女儿苏珊娜凭着出众的美貌,当上了喜剧演员。大儿子约瑟夫狂热地追求眼前的物质财富,后来也成了闻名遐迩的大商人。只有一个孩子费迪南渐渐地在平庸晦暗的生活中沉沦了。

作家那略显平淡的表现手法,令人联想到自然主义的黄金

时代。尽管杜阿梅十分注意表现手法的多样化，却终究未能时时避免单调平板。不过，作品极富人性。透过一个家族的轶事，我们已能窥见整个社会的时代画卷。

第三节　反映整个时代和社会的小说

一、儒勒·罗曼（1885—1972）和《善良的人们》

杜阿梅曾经参加过“一致主义”)（l'unanimisme）文学团体，是本世纪初“艺术家兄弟会”（groupe fraternel d'artistes)的成员。这个团体的艺术家们聚集在克雷泰伊修道院（L'abbaye de Créteil）为共同的目的而工作。杜阿梅在《帕斯吉埃家族史》的第5部《比埃弗尔荒漠》（Le désert de Biévres，1936）中，再现了这个团体的始末。罗曼虽然只是偶尔涉足这个修道院，却是“一致主义”纲领的真正肇始者。事隔很久，儒勒·罗曼（Jules Romains）写出了“一致主义”的代表作《善良的人们》（Les homnes de bonne volonté)由二十七部小说组成，写于1932—1947年间。1956年发表的《热尔法尼翁的儿子》(Le fils de Jerphanion）也属同一系列。这部小说剖析了第二次世界大战以后人们的病态心理〕。

儒勒·罗曼希望“写出一部规模宏大的小说。通过动态和繁复，细节和变异来表现当今世界的幻象。他的诗集《一致生活》（La vie unanime）就是表现人类的基本情感。”儒勒·罗曼不是把个人的命运作为主题，而是着眼于“由每个人不同的命运组成的人类宏大的整体。每个人为各自的目的沿着整个人类的命运之途踽踽而行，常常对自己毫无所知”。另一方

面，儒勒·罗曼尽量避免象巴尔扎克那样“将个人的生活画面平行拼凑，勉强构成一幅完整的图像。”他采用的方法是“在同一部小说中〔……〕让众多的人物、个人、家庭、群体象音乐剧或宏大的交响乐中的不同主题那样轮番出现和消失。”（序言）

也许，27部卷帙浩繁的小说并没有时时体现他所宣称的这些原则。尽管某几部小说中既没有故事，也没有情节，主要人物也没出场（〔第一部《10月6日》(Le 6 Octobre)就是这种情况〕，或者人物之间常常缺乏过渡，不过，整部“系列小说”始终贯穿着两个主要人物：两个巴黎高等师范学校的学生雅莱兹（Jallez）和热尔法尼翁（Jerphaniou）。这两个人物同作者一样，梦想“正直的人们组成一个广泛的团体”，以实现人与人之间的和平为己任。〔参见第18卷《生活的甜蜜》(La douceur de la vie）中雅莱兹给热尔法尼翁的信。信中明白地揭示了“国际联盟”的神秘。〕小说表达的这一主题思想显示了作者博大的胸怀。整部“系列小说”不乏引人入胜之处。读者的注意力时而被引向阿维尔康（Haverkamp），他活动频繁，事业不断兴旺发达〔第5卷《显赫的人》，（Les Superbes）〕，时而又被小路易·巴斯蒂德（Le Petit Louis Bastide）这个动人的形象所吸引。〔第6卷《卑贱的人》（Les humbles)〕。作者在小说中同时发展的几条情节线索都非常清晰，我们可以从作品的任何一个横断面来阅读，甚至可以只摘取其中的某些章节。

二、罗歇·马丹·杜伽尔（1881—1958）和《蒂博一家》

《蒂博一家》（Les Thibault）这部“系列小说”呈现的

完全是另外一种面貌。马丹·杜伽尔（Roger Matin du Gargd）的另一部真正完成了的小说是《让·巴 罗 瓦》。（Jean Barois，1913）作者后来自己承认，充塞于小说中的“一大堆观念”、“记录体”呈现出的印象主义式的斑斓笔触以及毫无头绪的“对话体”小说形式曾使他斟酌不下、深感迷惑。他还曾计划写一部规模宏大的小说《穆莫上校的回 忆》（Souvenirs du Colonel de Maumort），这一计划中途辍止， 未能完成。此外，他还写过一些篇幅较小的作品（如《非洲秘情》Confidance africaine）和一些二流剧本。（如《一个沉默寡 言的人》un taciturne）还有不少设想中途流产。在众多的 写作活动中出现的《蒂博一家》几乎可以说是他创作生涯中的一个奇迹。这部作品耗费了作家极大的心血。他曾不得不在写作中途改变构思，甚至在1931年将整卷的手稿全部付之一炬。（这部手稿原名定为《开航》（L'appareillage） 1933年至1936年期间，他甚至怀疑自己是否有能力完成《1914年夏天》这一部，因为“这种不自量力的奢望”已经迫使他去谈连自己都不了解和“无法认识”的事情了。

此外，这位曾梦想与他最崇拜的托尔斯泰比肩的“天生的小说家”，还受到其它愿望的诱惑。他想成为戏剧家。1913年他与柯波（copeau）相遇后，这种意愿更加坚定，柯波向他敞开了“老哥伦比亚剧院”的大门。同时，他早年曾在巴黎文献学院学习，至今还保留着从事历史研究的兴趣。早年的教育使他学到了做资料卡片的方法和积累史料的一丝不苟的作风。然而，他清楚地知道自己有“天赋”，应该克制自己，应该“象投身熊熊的烈焰中一样，完全献身于属于自己的艺术之中”。在写作《蒂博一家》的前几卷时，这种献身精神是完 全 彻 底

的，直到作品中人物的命运与人类的命运发生冲突时为止。

“马丹·杜伽尔作品中的人物在人类命运面前走投无路、陷于绝境。人类命运的重压使人物内心的宿命感更加沉重”。（克洛德·埃德蒙德·马尼语）。小说被导向一个已被读者熟知的结局（战争）。读者看到雅克和贞妮竭力想逃避这一劫数的努力是多么自不量力。事件的进程就象侵蚀着奥斯卡·蒂博肌体的癌症一样冷酷无情。读者读到最后几卷就会痛苦地发现书中的人物似乎被囚禁在一个悲惨的世界里。昂图瓦纳最后说道：“我对自己和这个世界还一无所知就完蛋了。”

我们是否可以指责马丹·杜伽尔过分消极悲观，指摘他将视野囿于刚刚过去的灾难之中而不能自拔，并以此来解释写完《蒂博一家》之后作家的沉默呢？我们不要忘记马丹·杜伽尔曾于1958年（与马尔罗、莫里亚克、萨特等人一起）抗议过在阿尔及利亚的酷刑。他还曾拒绝进入法兰西学士院，因为这个机构在德国占领期间没有响应那份“激动人心的集体抗议书”。将马丹·杜伽尔与囿于稍嫌狭隘的科学家的唯物主义之中的安图瓦纳不加区别是不公正、不准确的。同样，把马丹·杜伽尔与雅克这个令人迷恋的人物混为一谈，也是极为荒唐可笑的。其实，他是把自己的个性分散在各个不同的人物之中（譬如，在他的第一部小说《成功》（Devenir）中，失败的作家安德烈·马尔雷勒和勤奋的文献学院学生贝尔纳·格罗蒂迪埃分别体现了作者的不同个性。）特别是，作为一个真正的小说家，他深谙与人物保持适当距离的奥秘。他给某个表面上和蔼可亲的人物抹上一点令人不快的色彩（如雅克或丰塔南夫人）。他深入地挖掘伪君子奥斯卡·蒂博复杂的内心世界。就象昂图瓦纳在父亲去世以后发现的那样：事实上父亲对雅克不

安分的性格也许并不是那么深恶痛绝，因为他俩的“性情是那么相近”。

阿尔贝·加缪曾用下面的话明确地道出了马丹·杜伽尔秘而不宣的创作意图：“在经历了漫长的战争和对人类的否定之后〔……〕希望〔……〕重新揭开具有普遍意蕴的艺术之奥秘，借助于人道主义和对自我的把握，最后使人物在自己的血肉之躯和生命的历程中获得再生。”① 艺术家深知无力改变这个世界，然而那苍白的希望之光却总在他眼前闪烁。

《蒂博一家》梗概：

《灰皮笔记本》

时间：5天。两个中学生雅克·蒂博和达尼埃尔·德·丰塔南离家出走，在马赛附近被抓住、送回家中。

小说技巧：客观的叙述＋材料。

《教养院》

一年以后。时间：几个星期。信奉天主教的大资产阶级蒂博老爹将雅克关进他在克卢伊创办的教养院。雅克的哥哥昂图瓦纳医生把他领出来，安置在巴黎的家里。让雅克完成学业，并允许他与信奉新教的丰塔南一家来往。

小说技巧：客观的叙述＋间接描写（从昂图瓦纳的角度）。

《美好的季节》

5年以后。时间：5个月（1910年7月到11月）。雅克考入巴黎高等师范学院。雅克为达尼埃尔的妹妹贞妮所吸引，后者

① 七星诗社丛书《马丹·杜伽尔全集》导言。——原注。

是美术学院的学生。雅克还同时受到吉丝（Gise）的吸引，这个15岁的姑娘在蒂博家里长大。这个时期，昂图瓦纳和一个女冒险家一起生活。他们的关系短暂而热烈。

小说技巧：客观的叙述＋拉雪尔直接叙述她过去的生活。

《诊断》

三年以后。时间：一天。在昂图瓦纳的诊所里，可怜的病人排成长队。年轻的医生还不得不给自己的父亲看病，并对后者隐瞒了病情的严重性。雅克神秘地消失了。

《小妹妹》

时间：一个星期。在一本瑞士杂志中，昂图瓦纳看到一篇题为《小妹妹》的小说。从小说的内容和作者的笔名，他很容易地看出小说出自雅克之手，并理解了雅克出走的原因：对贞妮和吉丝的感情发生冲突；父亲不同意他与达尼埃尔·丰塔南妹妹的婚事，或者还出于想实现第一次出走失败的夙愿。昂图瓦纳在瑞士找到雅克。这里是世界各国革命者聚集的地方。

小说技巧：各种视角平列；采用间接叙述。

《父亲之死》

时间：一个星期。昂图瓦纳促使雅克回到垂死的父亲床头。昂图瓦纳决定用一剂针药缩短父亲临终前无益的痛苦，家庭和吉丝都未能留住一心想远走高飞的雅克。

《1914年夏天》

1914年6月——8月。时间：44天。雅克重新回到日内瓦那些革命者中间。其中一位叫梅奈斯特雷尔，过去曾当过飞行员。他交给雅克一些任务。一次执行任务中途，雅克在巴黎与贞妮重逢。他们的感情终于爆发了。姑娘不能随雅克去瑞士，因为她母亲病了。于是，雅克决心全力以赴从事和平宣传。他

异想天开地从梅奈斯特雷尔驾驶的飞机上向双方阵地撒传单，呼吁士兵们放下武器，象兄弟般彼此相爱。飞机失事坠毁。雅克身负重伤、落在德方阵地上，却被当成奸细、死在宪兵的枪口下。

《尾声》

4年以后。时间：6个 半月。（1918年5月3日—— 11 月18日）。战争造成极大的破坏。达尼埃尔负了伤。昂图瓦纳在香槟省的阵地上中了毒气。蒂博家度假的别墅被改为野战医院。由丰塔南太太领导。在这里，昂图瓦纳见到了贞妮和她同雅克所生的孩子让·保尔。他知道自己死期不远了，就向贞妮提出结婚，以便让孩子姓蒂博。贞妮拒绝了。他再也无法忍受病痛的折磨，用一剂针药结束了自己的生命。他在日记中写道：“比人们想象的还要容易。”日记里记下的最后几个字是：让·保尔。

小说技巧：客观的叙述＋直接描写（昂图瓦纳的日记）。

第六章　生活的滋味

“我什么都听之任之”：科莱特这句格言，使人可以在大量小说创作中确定一个能更自由地呼吸的区域，首先渴望能品尝生活滋味的区域。在两次大战之间，全世界的小说家都染上不安，他们也不得不接受某种行动方式。

一、科莱特（1873—1954）

加布里埃尔·科莱特（Gabrielle Colette）生于约纳的圣

萨佛—昂—佩伊采，没有人比她更善于回忆童年时代的故土：这个王国只有她才是女王，对别的人，甚至对她的同伴来说，这个王国只是“有点令人忧郁的乡下，森林、宁静而穷困的村庄、潮湿的山谷、连山羊也养活不了的淡蓝的大山，使这一带笼罩着愁惨”（《葡萄树的卷须》，Les vrilles de la vigne，1908）。

人们主要把科莱特看作描写爱情和夫妇生活的女小说家。她善于成功地利用自己跟维利〔即亨利·戈蒂耶-维拉尔，他和她合作写出《克洛蒂娜》（Claudinc）的一组小说〕、亨利·德·茹弗奈尔和莫里斯·古德凯的婚姻中获得的经验。用她母亲西多的话来说，“爱情不是一种可尊敬的感情”，尤其是可以从维利这样庸俗的寻欢作乐者的身上得到这一启示。不要紧，科莱特离开了她不能再待下去的社会圈子，用热烈好奇的目光瞧着她的主人公生活。青少年时代的内心惶乱（《青苗》，Le blé en herbe，1923），嫉妒不安（《牝猫》，La chatte，1933；《二重唱》，Duo，1934），夫妇间的痛苦不和（《亲爱的》，Chéri，1920；《心上人的结局》，La fin de Chéri，1926），就象一片展开的花瓣或一只贪吃的蜘蛛那样吸引她。她初涉淫秽的秘密，仍然决定完成没有坏心的西多给她的任务，要获得她自己的世界，“尽力掌握入世之初的诀窍”，把握住夏天清新的熏香的风，日出之前的微风，纯冰的镜面中自己孤独的形象：每天早晨随着“破晓”（La naissance du jour，1928），焕然一新地再生。这永远新鲜的感受，通过诗意浓郁、不可超越的风格魅力，传达给我们。

二、描绘大地的小说

“城市文明获得了飞跃发展，”亨利·蒲拉（Henri P-

ourrat, 1887—1959）在《使铲的人》(L'homme à la bêche)中这样断言。这位奥弗涅的小说家站在这样一批人的前列：他们在1918年以后，力图再创造一种“乡村”文学，赞美大地的生活。这既不是要回到田园牧歌的传统，也不是要陷入到“民俗学”中，而是要重新找到“生命活力的意义”，找到始终将人与大地结合在一起，而现代文明企图摧毁的联系。除了蒲拉的《大山中的加斯帕》（Gaspard des montagnes, 1922—1931）这部关于奥弗涅的真正史诗以外，在最富有意义的典范作品中，必须提到阿尔封斯·德·夏托布里昂（Alphonse de Chateaubriant, 1877—1951）的《布里埃尔沼泽》（La Brière, 1923）。这部小说描述了南特地区的农民抵制工业侵入，保存沼泽和泥炭的斗争。还必须提到莫里斯·日纳伏瓦（Maurice Genevoix, 1890—1980）的《拉博利奥》（Raboliot, 1925），这部小说塑造一个偷猎者，他保卫自己的“权利”，反对不可理解的禁令。最后必须提到亨利·博斯科（Henri Bosco, 1888—1976）的小说。不过，拉米兹和吉奥诺主宰着整个这类创作。

三、拉米兹（1878—1947）

拉米兹（Ramuz）是瑞士人。但他长年生活在巴黎，直至一次大战把他拉回瑞士，一直待在伏德村里。这次回乡标志着从怀乡文学过渡到乡土文学。只能把他限定在后一种文学的范围内，因为拉米兹寻求过“一种描写社会环境，同时也是普遍的艺术”。他从乡村牧歌和自传（《阿莉娜》，Aline, 1905；《伏德的画家艾梅·帕什》，Aimé Pache, peintre vaudois, 1910）中摆脱出来，“向许多人告别”（这是他在

1914年出版的一部作品的书名），写出了他的重要作品，从1924年起，这些作品使他蜚声文坛：《我们这里的征候》（Les signes parmis nous, 1919）；《天堂的欢乐》（Joie dans le ciel, 1925）；《山中恐惧》（La grande peur dans la montagne, 1926）；《大地的美》（La beauté sur la terre, 1927）；《德博朗斯》（Derborence, 1934）。

“但愿有朝一日出现一本书、一个章节、一个普通的句子，铭刻在我们心中，它们的音响象山峦一样起伏，它们的节奏象湖水拍击岸边的卵石一样……”：梦想写出一部深深扎根于大地，通过语言达到生活和大自然的和谐一致的作品，这远远超越了乡土现实主义。拉米兹追寻“秀丽的反面”，力图“走向属于思辨范畴的基本事物”。在这个阴暗的、威胁重重的天地中，人受到恐惧的折磨，“说情者”使他重新找到一些“征兆”，这些征兆让他重新恢复并理解自己的位置。

四、吉奥诺（1895—1970）

让·吉奥诺（Jean Giono）生于马诺斯克，始终“扎根”在他的普罗旺斯的土地上，他在《活水》（L'eau vive）中写道，这块土地“保持了它史前的纯洁性”。他最初的诗篇（《笛子伴奏》Accompagnés de La flûte）和1928年使他一举成名的小说《山岗》（Colline）就是在这里孕育成熟的。他在《山岗》中描述了大自然暗伏的敌意，但在组成土地三部曲的另外两部小说《一个博缪涅家族的人》（Un de Baumugnes, 1929）和《再生草》（Regain, 1930）中，这种敌意变得缓和了。

吉奥诺对震动世界的事件并非无动于衷：1931年，他在

《芸芸众生》(Le grand troupeau)中描写了他在第一次大战期间经历的战壕生活的恐怖。他成了和平的倡导者，力图让欢乐“长存”。他的门徒聚集在贡塔杜荒废的农庄，他给他们揭示土地产生的“真正的财富”(这是1937年问世的一部作品的书名)和对世界天然秩序的依从。这个信息转达在《人世之歌》(Le chant du monde, 1934)和《愿欢乐与我常在》(Que ma joie demeure, 1935)中。后者的书名来自约翰-赛巴斯蒂安·巴赫的一首赞美歌，而有意遗漏了奉献给耶稣的题辞。

在上普罗旺斯的高原上，孤独地生活着几家人家，它们等待着欢乐。欢乐由一个流浪汉博比带来了，他在一个冬天的月夜到来的。两年中，他竭力把当地居民带到生活的本来源泉中，让他们重新找到大自然母亲和爱情。但故事以悲剧结束：有个少女，以为自己对博比的爱情无望了，于是自杀。流浪者重新上路，被高原上的雷电击毙。

吉奥诺的“倾向”使他在1939年被当作反军国主义者，嗣后在1945年被当作维希政权的拥护者而入狱，似乎他的宣传给贝当元帅的口号起了保证作用。

以后，他放弃了战斗文学，回到小说创作中。抒情性和史诗性变得淡漠，让人清晰看到命运的肆虐。《纪事》(Chroniques，选中这个书名是意味深长的)的色调就更加中立，属于其中的有《一个抑郁寡欢的国王》(Un roi sans divertissement, 1947)，《强大的心灵》(Les âmes fortes, 1949)，《屋顶上的轻骑兵》(Le hussard sur le toit 1952)，《波

兰的磨坊》（Le monlin de Pologne，1952），《昂热洛》（Angelo，1958）。但是，吉奥诺作品的主线没有改变：如果不幸是必不可少的，那么仍然“必须尽力变得幸福”，他笔下的人物正是在追逐幸福，疯狂的幸福，而小说家则是在写作中找到幸福的。

第七章　天主教小说家

第一节　莫里亚克（1885—1970）

对于那些只记得弗朗索瓦·莫里亚克(François Mauriac)最后几十年生涯的人来说，他属于有倾向性的作家，关注政治生活的各种事态。可是，对新闻记者莫里亚克是真实的东西，对小说家莫里亚克未必真实，他笔下的小说人物往往软弱地在一个封闭的世界中挣扎。

一、“准备”

这封闭的世界就是他童年和青少年的世界。“一切都过去了，”他自己解释说，“仿佛在20岁上，我心中的大门又对着应成为我的作品中的素材永远关闭了。”他所有的作品都可以用其中一部的书名《生命之初》（Commencements d'une vie，1932）来命名。

1．土地的烙印　弗朗索瓦·莫里亚克生于波尔多，但他童年的视野也许不在城里，而在阿古泰纳的乡下——朗德地区的森林，或者马拉加尔的家族领地周围枝叶蔓生的葡萄园，他一

直非常依恋马拉加。他写道："我永远不断生活在吉龙丹乡下，始终没有与老家断根。"吉龙丹乡下在他的诗集中得到描绘，从受到巴雷斯赞赏的早期作品《双手合十》（Mains jointes，1909），到《风暴》（Orages 1925）香艳的诗句，一直到《阿蒂斯的血》（Le Sang d'Atys，1940）；在这本诗集中，大地母亲西贝尔振振有词。吉龙丹乡下还表现在小说作品的诗意背景中，不论是《苔蕾丝·德盖鲁》（Thérèse Desqueyroux，1927）还是《福隆特纳克的秘密》（Le mystère Frontenac，1933）：在那里，阿日路兹可怕的压抑人的寂静包围着那个有罪的女人；在这边，布里德朦胧的树顶是一个家庭亲密的爱的见证人和守护者。

2．环境的烙印 波尔多也是一个资产阶级聚居的城市，"那儿的资产阶级是法国最爱慕虚荣和最一本正经的，"莫里亚克在他早期的一部小说《朱红镶边的白长袍》（La robe prétexte，1914）中这样写道。1921年，《优先权》(Préséances)吸引了读者的注意，因为他在书中揭露了资产阶级的空虚和恶习。苔蕾丝·德盖鲁在她作为女主人公的第一部小说中，夹在她父亲拉罗克先生这个一心只想着从事政治的老激进分子和她虔诚的婆家之间；她的婆家准备不惜一切，挽救德盖鲁家的体面。然而，莫里亚克指出其弊端的这个环境，他已不再从属其中了吗？克洛德-埃德蒙德·马尼认为他对此所作的批判是"温和的"，指摘他"让金钱世界原封不动（尽管他勾画了吝啬和贪婪的人物肖像），而现实是家庭牢固地支撑在继承遗产之上"；她还进一步解释，他在《福隆特纳克的秘密》中美化了他曾一度震撼过的现实。

3．教育的烙印 他尤其摆脱不了家庭的烙印，他把这个家

庭罩上童年时代诗意的光晕，使之复活。莫里亚克年幼时便丧父：正如他在《生命之初》和间接地在关于法比安的教育的故事（《恶》，Le mal，1924）中所解释的那样，始终不能习惯这个不幸。他在温柔而执著的母亲的威严管束之下，在教会中学里长大。他受到朦胧的期待和犯罪的缠扰，经历过《爱的荒漠》（Le désert de l'amour，1924）中的少年雷蒙·库雷日的斗争，以及热爱世界与热爱上帝两者之间的冲突；他在拉辛的作品中找到了对上帝的爱（《让。拉辛传》Vie de Jean Racine，1927），这种爱可以说构成他的小说作品的基本主题。由于他确信跟上帝有个人联系，在这场战斗中，他只能获得胜利。相反，他时常让他的人物处在临终时的痛苦中。

二、“一个写小说的天主教徒”

莫里亚克拒绝成为一个“天主教作家”，自命为“一个写小说的天主教徒”。也就是说，他不象布洛亚或者贝尔纳诺斯那样，研究天主教意识的各种状态，而是把激情和犯罪的世界放到天主教的背景中去表现。

1．“被憎恶的人”① 莫里亚克的人物充满激情，一般来说是些被动消极的人，不知不觉地陷入到犯罪道路上去，有时连读者也不清楚是怎么回事。玛丽亚·克罗斯（《爱的荒漠》）的懒惰，吉赛尔·德·皮埃利（《火河》，Le fleuve du feu，1923）慢慢沉沦到肉欲中，苔蕾丝·德盖鲁逐渐陷入谋杀企图的过程，都是完美的明证。人物的消极被动并不一模一样，如果可以相信克洛德-埃德蒙德·马尼的分析的话：莫里亚克力图运用他的风格的魔力，把他的读者保持在被动状态中，他不仅

① 这是莫里亚克不多的几个剧本之一的标题。——原注。

要我们接受他的人物（萨特在一篇有名的文章中责备过他这一点），而且要我们接受他对人物的评判，这种评判要么打上了引号（苔蕾丝是“发出恶臭的野兽”或者是“绝望的人”）要么用标签性的题名来表示（《法利赛人》、La pharisienne、《脏猴儿》Le sagouin）。

2．得救的秘密 事实上，责备莫里亚克“憎恶”他的人物是有些不公道的。他看来拒绝对人物命运的结局表明态度。即使他选择了犯罪的人物和可憎的人物，正如他在《苔蕾丝·德盖鲁》的序言中指出的那样，这也不等于给我们描绘一个“地狱”。即令是有罪的情感，也给我们揭示出一个心灵的秘密；他在《黑夜的终止》（La fin de le nuit, 1935）——这也是苔蕾丝·德盖鲁人生历险的终止——中指出，“整个沾上耻辱的一生也改变不了一个人的光辉”。更进一步，他在《黑天使》（Les anges noirs, 1936）中指出，“那些看来注定作恶的人，或许在别人之前就成为上帝的选民，他们堕落的深度可以衡量出他们的禀赋。”因此，他更喜欢暴烈的人和他称为“脑袋瓜邪恶”的人，而不是乖孩子和圣人。

3．小说家的发展 这种宽容宁可说是结果，而不是出发点。早年的莫里亚克并不隐讳自己是“尖刻严厉的”（《给麻疯病人的吻》，Le baiser au lépreux, 1922）。人们有时称他为“冉森派”。在40岁左右，他的思想爆发严重危机，导致他大彻大悟：“对人之子来说，不存在绝望的情况”（《基督徒的痛苦和幸福》，Souffrances et bonheur du chrétien, 1931）。

三、作家在世界上的影响

莫里亚克的发展大大超越了小说家艺术的范畴。青年时代

他被社会天主教派和犁沟派① 的尝试所吸引。但是，必须到1936年和西班牙战争时，他才真正走出文学的隐居地：他对现代暴虐统治的抗议，延续到抵抗运动时期（《黑皮笔记本》，Le cahier noir，1943）和反对殖民主义的时代（第一集《拍纸簿》，Bloc-Notes，1952—1957，表明他是马格勒布各国②独立的拥护者）。他的新闻记者生涯似乎出现一些决裂和方向的改变：他在1945年支持人民共和国运动，随即对之否定；他给《快报》撰稿，欢呼皮埃尔·孟戴斯-弗朗斯是伟大的政治家，可是左派的政策很快使他发出愤怒的呼喊。1958年，戴高乐将军在他看来是一个真正的天之骄子，他终于在《费加罗报》和《费加罗文学报》上不断投出他的赞成票。综观自己的一生，莫里亚克发现了始终一贯，这是一个内心自由的人的始终一贯。因为即使他走向世界，他仍然想做一个倾听自己心声的人，至死在他的《内心回忆录》（Mémoires intérieurs）仍在沉思凝想的人。

1952年，瑞典科学院“由于他对心灵的洞察入微的分析，以及他在小说形式中对人类生活加以阐发的艺术上的紧凑”，向莫里亚克颁发了诺贝尔奖文学奖。这个定义是非常完美的，不过必须加上对这样的人物应得的敬意：他直至晚年，依然拒绝成为另一时代的局外人。

---

① 由马克·桑尼耶发起的具有基督教民主倾向的运动，于1910年被教皇庇特十世所禁。——原注。

② 北非三国（阿尔及利亚、摩洛哥、突尼斯）的总称。

莫里亚克主要作品目录

年代	小　说	戏　剧	随　笔
1913	《戴锁链的孩子》		
1914	《朱红镶边的白长袍》		
1922	《给麻疯病人的吻》		
1923	《母亲》		
1926	《爱的荒漠》		
1927	《苔蕾丝·德盖鲁》		
1928			《让·拉辛传》
1932	《蝮蛇结》		
1933	《福隆特纳克的秘密》		《小说家及其人物》
1935	《黑夜的终止》		
1936	《黑天使》		
1938		《阿丝莫苔》	
1941	《法利赛人》		
1945		《被憎恶的人》	
1951	《脏猴儿》		
1959			《内心回忆录》
1963			《戴高乐》

第二节　贝尔纳诺斯（1888—1948）

“一个完整的人”：如其所愿，贝尔纳诺斯通过作品显现的形象便是如此。这是一种倘然介入，则其介入生气逼人的作品。作家懂得在政治上权宜机变，而在立身之本——天主教信仰、赤子之心、清贫之志——上坚定不移。故而，除却斗士生涯及其风风雨雨，还应在小说家的世界中寻求真正的统一。

一、斗士生涯

贝尔纳诺斯（Georges Bernanos）很晚才属意文学。他本人在《致英国人书简》中解释说，“我在不惑之年开始写作，11年来广大读者的万般关照，并未使我成为职业作家。”这里，生活是第一位的，它同其“拚搏”及“幻梦”一道，替它所启迪的作品导航。

1．记者的开端　一番苦学之后，贝尔纳诺斯一面在巴黎攻读法律和文学，一面开始与保王主义者进行接触。1908年12月，他加入“王党报贩”，一副自由射手的模样。他甚至在1909年尝到了囚牢的滋味。1913年9月，他成了一家卢昂报纸《诺曼底先锋》的社长，并在报纸上对激进精神的化身、哲学家阿兰进行了尤为卖力的攻击。他还刊载了几篇小说习作，对娇揉造作的忧伤和贫乏枯竭的才力一概表示反感。他的理想是一种自我挥霍的生活，——一种新的骑士风度。

2．战争的失望与和平的失望　1914年的战争会使他象佩吉那样一展英雄之志吗？尽管贝尔纳诺斯在前线挂彩立功，他却觉得这场与法国的敌人的格斗荒谬可笑。他在《受辱的孩子们》

（Les enfants humiliés）中说："哪怕从最严格的意义上讲，我也效力了，象一个奴仆、一个恶棍、一个壮工、一个流浪汉、一个勤杂工那般效力了。"这场他全力以赴的战争，竟只使政治家们坐收渔利。他深深地失望了，并在1920年向沙尔·莫拉斯递交了退出"法兰西行动"的辞呈。因为他实在舍不下绝对之探求。或许他也明白，真正的敌人、尤其是绝望的诱惑，就存在于他自身。然而眼下，他仅限于在东部各省履行他的岳父提供的保险公司监察员之职，并因此得以维持迅速扩大的家庭生活。1926年3月，他的第一部小说《在撒旦的阳光下》（Sous le soleil de Satan）问世。这部作品写于停战后不久，流露出斗争风云中惶惶不安的心情。然而，如果穆歇特的负罪之心（她杀了勾引她的卡迪尼昂侯爵）使她堕入绝望的深渊以至自寻短见，修道院院长道尼桑则以胜利者的姿态结束了这场精神抗争。尽管当他在一个梦魇般怪异的夜晚行走在艾达布勒斯大道上时，甚至当他被大家看作"仑布勒的圣者"时，他都遇见了撒旦。

3．揭露欺诈 第一本书赢来的辉煌成功，促使贝尔纳诺斯无保留地献身于他视为圣职的作家生涯。在巡游法国的数年间，他又发表了起初合而为一的两本小说：《欺诈》（L'imposture，1927）和《喜悦》（La joie，1929）。它们讲述了一个伪善的教士塞纳布尔神甫，在丧失信仰之后继续克尽厥职的故事。舍旺斯神甫和尚塔尔·德·克莱热利轮流守护着这个教士，以便使他得到拯救。小说讽刺了谎言盛行的社会，抨击了怯懦平庸的基督徒。其跃然纸上的愤激之情，导源于使贝尔纳诺斯深受刺激的一个事件：1926年9月天主教会对"法兰西行动"的谴责。然而在书中，圣洁终将战胜邪恶。

1929年至1935年期间，小说家缄口不语，论战家重操旧业。然而在《正统思想者的大恐慌》（La grande peur des bien-pensants, 1931）一书中，进行的战斗却是同一个。贝尔纳诺斯以其尊为思想导师的爱德华·德律蒙（Edouard Drumont）①的一生为假托，讲述了当基督徒们归顺了一个享乐至上、极权主义和无神论的机会时，他们本身所戕害的基督教民族的垂危。

4. 革新的趋向 其实，小说家只是在表面上沉睡。他正在写作《一场恶梦》（Un mauvais rêve），《一桩罪行》（Un crime），《韦纳先生》（M.Ouine）。但是小说完成得异常艰难。这种突然的迟缓或可归因于生计窘迫以及1933年7月21日蒙特贝里亚尔极为严重的摩托车事故，这个事故无可挽回地将贝尔纳诺斯变成了一个残废。然而，作家本人的革新愿望亦不可忽视：他想"疏远教袍"，（姑且）割舍他初期小说中圣人与罪人紧张对峙的主要故事模式。他有心采取一种侦探小说的写法，这当然与手头拮据不无关联。然而，在小说人物往往疲于挣扎的谎言气氛中，真理之探求又一次显现出来。

5. 马略卡岛 1934年10月，贝尔纳诺斯举家迁居马略卡岛的帕尔马市。对西班牙政治事务的漠然，使他得以在旅居的头几个月欣然写出他最著名的一本书，于1936年问世的《一个乡村神甫的日记》（Journal d'un curé de campagne）。然而内战的爆发使他再也无法袖手旁观。起初，他对佛朗哥革命大加称赞，认为西班牙右派进行了一场法国右派所不敢斗胆一试的战争。然而，屠戮的凶残、教士的态度很快使他感到震惊，继而感到憎恶，最后感到恐惧。贝尔纳诺斯这个昔日的反

① 德律蒙（1844－1917），排犹主义理论家。——原注。

动歌手，现在摇身变为泣诉于《月光下巨大的茔墓》(Les grands cimetières sous la lune, 1938)中众亡灵的代言人。

6. **《穆希特新传》**(Nouvelle histoire de Mouchette, 1937)感染了小说家对西班牙战争的愤慨。他本人也对此做过说明：这位“被苦难和不公所追逼”、“被偷猎者阿尔塞纳在肉体上、信任上乃至希望上强奸了的少女，她的故事移植自那些充当权贵牺牲品的“可怜的人们”的遭遇，他看到他们“乘着急驰而过的卡车”去被残忍地处决。

7. **巴西经验** 既然无法留在西班牙，又不想在他看来丢尽脸面的法国久呆，贝尔纳诺斯于1938年7月乘船前往南美，从此连连受挫：他很快离开巴拉圭去巴西，走遍了一个又一个“庄园”终未实现健康而丰盛的田园生活之梦。加之战争很快将他的儿子们征召入伍，作家自己也未能闭锁在自我流亡之中、而对法兰西经受的苦难漠然视之。这个阶段他清一色的论战性文章便是证明：《真理丑剧》(Scandale de la vérité),《我们这些法国人》(Nous autres Français),《耶稣受难图》(Le Chemin-de-la-croix-des-Ames),《反对机器人的法国》(La France contre les robots),特别是那篇自传性的佳作《受辱的孩子们》(Les enfants humiliés)。

8. **最后一战** 1945年7月，贝尔纳诺斯被戴高乐将军召回法国。这次战后生活给他的感觉，并不比上次有什么异样。或许他的愤怒竟更为强烈了。他奔走于法国、瑞士、突尼斯之间，在新闻界忙得不亦乐乎。如果说死神最终战胜了这位年迈的斗士，也只是在他长期病危之后。它使人想起了那个乡村神甫的病危(象他那样身患癌症)，想起了他刚刚艰难完稿的电

影剧本《加尔默罗会修女们的对话》（Dialogues des Carmélites）中布朗什·德·拉福尔斯的病危，甚至想起了他原拟为之写传的耶稣的垂死。

二、作品的统一

两种倾向，小说家的倾向和论战家的倾向、似乎在贝尔纳诺斯的作品中平分秋色。第二种倾向险些使他在时势的暗礁上撞个粉身碎骨。如果他介入之激烈令人咋舌，他的始终不渝也毫无逊色（“坚持到底，直到尽头，直到终点，直到死”），这种始终不渝成了统一性的首要因素。人的统一。亦即忠诚的统一，这忠诚便是信义：

“我的音乐、恰如我的忠贞而非我的艺术的见证，从天涯海角来到你们身边。”（《受辱的孩子们》）。

1．童年主题 在贝尔纳诺斯的作品中，找不到温情文学常有的那种缅怀童年的普通目光。如果他从《月光下巨大的茔墓》著名而美妙的开篇第一页、便将他所有的“陌生伙伴”——他的读者、他的见面之交以及他笔下的人物——统统撇在那个孩子、即童年的贝尔纳诺斯之后，如果他频频表示应该向那个孩子汇报他的创作（从这个字眼所有的意义上讲），这正是因为童年并不属于过去：它应该成为一个永不衰竭的原则，圣人英雄们能够顺应天命地发扬光大。在贝尔纳诺斯看来，“忠实于自己的童年，便是保持童年梦境中流露出的自豪感、英雄气概和献身精神的价值，而将否定它们的世界置之度外；给梦中隐现的人物定形；在精神上重返往昔之路，从中找出相同的和与之不同的东西。”①

① 摘自马克斯·米尔奈(Max Milner)的《乔治·贝尔纳诺斯》。——原注。

2. 贫困主题 在贝尔纳诺斯充满儿童形象的天地中，最动人的怕要数第二个穆歇特了。她的自杀与其说是撒旦的胜利（第一个穆歇特之死便是如此），不如说是朝死亡门坎极为从容的迈进。这是一种“穷人之死”、“赤贫者之死”、“未得到耶稣-基督的拯救福音的人们之死。”①贫困主题以其最简单的形式贯穿了贝尔纳诺斯的全部著述。在昂布利库尔的城堡主人面前，乡村神甫这个卑微的农夫之子、就“穷人”一词合乎福音的意义而言，始终是个穷人，就象其同行多尔西神甫解释的那样，教会的作用大概既不是给阔佬以至高无上的地位，也不是致力于消灭贫困，而是向穷人们讲授贫困，向他们揭示自己高贵的尊严。

3. 基督主题 因为，这种贫困乃是基督贫困的反映。贝尔纳诺斯式的宇宙观与基督教的宇宙观是密不可分的。因此，考验、不安与流血引起的冷汗自然而然与此融为一体，耶稣并非不知，那种在《在撒旦的阳光下》中折磨着道尼桑院长、在《一个乡村神甫的日记》里对弥留之际的昂布利库尔神甫仍纠缠不休的绝望的欲念，就是“圣主临终的一个俘虏”的欲念。正如《加尔默罗会修女们的对话》中利杜瓦娜院长对马利亚嬷嬷的提醒：“加尔默罗会的修女们，是怀着对耶稣受难的羞惭之心追随她们的天主的。”

圣经与圣职。那么，作家本人是否在这基督世界中占一席之地呢？在陶尔西神甫保护下的昂布利库尔神甫，很清楚保存日记所冒的风险，这风险不是别的，而是欺诈：

人最不可思议的不幸之一，便是他不得不将其珍

① 摘自马克斯·米尔奈(Max Milner)的《乔治·贝尔纳诺斯》。——原注。

爱之物托付给一种那么游移不定、变幻莫测的东西，
唉，就是文学。

这种担忧，贝尔纳诺斯并未幸免：他害怕这种自恋般的自我交谈，因为魔鬼可能会混入其中。在《穆歇特新传》中，他不是通过取消教士这个人物，而在女主人公面前代替了他的位置吗？他不是通过一种他与他的直接对白以及他从他口中掏出的供词，而在读者面前扮演了精神导师和忏悔神甫的角色吗？至少，贝尔纳诺斯知道他会因温情、一种强烈的温情而得救：对他的读者、他的人物（塞纳布尔）、他的对手、他本人，他都不吝啬温情。正因如此，他才象昂布利库尔神甫那样与自己言归于好，并最终摆脱了罪恶之最：自我憎恶。

第三节 朱利安·格林（1900——）

朱利安·格林（Julien Green，）作品的最佳评论者指出这个法一美作家的著述为何成了一种长长的自传，一架“三棱镜”（小说、戏剧、严格意义上的自传作品）。其中，他寻找着他生活的意义和那个最终“只有天晓得”①的秘密。

一、“企求一种无望的解放”

这个出生于法国、操两种语言并为两种文化所熏陶的美国人，这个在16岁就改宗天主教而后又长年与之决裂的新教徒，怎么可能立即做到自我理解呢？他的青年时代正如他的初期作

① 摘自雅克·珀蒂（Jacques Petit）的《朱利安·格林，来自他乡的人》——原注。

品，笼罩在死亡（格林于1914年失去了母亲，然后失去了妹妹和父亲）与欲念的气氛中：与美国青年马克的相遇、中止的爱情表白确定了一个人物（《来自他乡的人》l' homme venu d' ailleurs）和一组戏剧性镜头（骤然中断并尾随着一种倒退的向另一点的运动），J.珀蒂认为，格林的作品正是围绕着它们组织起来的。

最初的几个短篇（《人间过客》Le voyageur sur la terre）和长篇清晰地显示了这些基本特征。它们在一片阴森的"监牢"氛围中展开：《西奈峰》Mont-Cinère，1926）昏暗的住宅及其"灰色板壁"与"小方窗"，阿德丽安娜感到在那里倍受监视的梅絮拉别墅（《阿德丽安娜·梅絮拉》（Adrienne Mesurat，1927），以及《海中怪兽》（Léviathan，1929）中盖雷与他对昂热勒的欲念拚死抗争时所处的狭小天地，"他的卧室，低垂的天花板和一扇窄窗，龙德太太的餐厅、清冷的小咖啡馆、格罗乔治的别墅。"一位陌生人的路过突然搅扰了一些人单调的生活（《西奈峰》中的牧人，《阿德丽安娜·梅絮拉》中的毛尔库大夫，《海中怪兽》中的盖雷），然而，预期的解放不过是将主人公送回孤独（西奈峰火灾后的艾米丽）与幽禁（阿德丽安娜的发疯，盖雷的被捕）之中的虚幻的解放。

格林本人也重新回到这些运命之中。在谈起《海中怪兽》时他说，"我是所有的人物"，故而所有人物的反抗都是他的反抗："阿德丽安娜·梅絮拉就是我，陷入了令人发疯的重重禁戒的包围之中。"然而，如果说：小说是一种表露自我的方式，眼下它却只是一次失败的供词。

二、想象庇护所

在这些激烈性似乎已达到极限的作品之后，格林写了一些“静止的书”，它们浸渍在梦幻与厌倦之中，与一种反躬自省和自我认可的行为相对应：《那一次瞌睡》(L' autre sommeil）导向中止表白的场面，德尼从此蛰居于孤独之中；在《落魄人》（Epaves，1932）里，唯有一方和另一方的怯懦（菲利浦，他的妻子昂利埃特和钟情于他的小姨艾莲娜）才避免了一种残暴结局、犯罪或自杀，并使共同的生活得以延续。而且，早期作品的戏剧性结构，在这两部作品里被一种避免任何结局的环形结构取而代之。

另外两本小说姊妹篇：《幻想者》（Le visionnaire，1934）和《午夜》（Minuit，1936）。两本小说同时进行构思（格林搁下一个搞另一个），它们将人捺入梦的王国，其中的主人公，马尼埃勒或伊丽莎白，冒死寻求着“真正的生活”。

《瓦卢那》（Varouna，1940）或许是格林最难懂的小说。它包括三个部分：一个神话（《奥艾乐》），一个传奇故事（《海伦》）和一个女小说家作为小说的小说的日记（《让娜》）。她写道：“写作一本小说，该是怎样的冒险！从来不可能知道它会将我们引向何处。我觉得写作行为本身便是一本小说，小说主人公便是作者。”当让娜觉察到女主人公在自己生活中的重要地位时，她畏缩了，烧掉了她的小说。这似乎表明格林自己也正在放弃虚构，并对其作品、对创作本身提出质疑。1948年，他宣称再也不想写小说。因为他已与天主教重修旧好，想来取一种纯粹宗教式的态度。

三、平和的表白

“靠信仰生活的人必定孤独。他每日每时都与其时代格格不入；每日每时都孑然一身，从某种意义上讲，他活象个疯子”：格林日记中的这一批注（1947年7月12日）可作为《摩伊拉》（Moïra, 1950）一书的引言。《摩伊拉》可能是格林小说中最富于自传色彩的作品。“红发人”约瑟夫·戴就象作家往日那样来到夏洛特斯维勒大学深造。这个循规蹈矩的新教徒，“来自他乡”的孤独游子、招致了同窗们的敌视。于是他们将他推入少女摩伊拉的怀抱之中。他当初拜倒在她的裙裾之下，继之掐死了她，在几番徘徊之后，投案自首。格林在他的《日记》中写道：“《摩伊拉》不过是动用一切必要的夸张手段对一件真事的搬演。”面对屈服于摩伊拉的约瑟夫的堕落，J.珀蒂思考着另一种堕落：屈服于小说诱惑的天主教徒的堕落，而他深知“小说的源头是不纯净的”。①

“爱众人之所爱的恐惧”仍给当时格林写作的三个剧本蒙上一层抑郁的色调，尤其是剧本《南方》（Sud, 1953），其中的同性恋主题不啻一纸供词。小说家及其人物毅然招认的供词。昂古司终于敢向表弟韦尔弗莱德表白自己的爱慕之心了（《人人在自己的黑夜中》Chaque homme dans sa nuit, 1960）。格林本人也到了夫子自道的时辰：《黎明前启程》（Partir avant le jour, 1963），《千条通衢》（Mille chemin ssouverts, 1964），《远方的大地》（Terre lointaine, 1968）。自传象小说那样围绕“他乡来客”的神话以及与马克相遇这一重要事件展开。然而，它却将人引至一种宁静的境

① 摘自格林《日记》的又一论断。——原注。

界，这种宁静可能唯有《人人在自己的黑夜中》结尾时的韦尔弗莱德方能体验得到。因为要想找到光明、找到“超出悟性的喜悦”，“就应寻找导向我们灵魂最深处的道路”（《日记》）。

第八章 塞利纳（1894—1961）

如果能说什么人是意识形态的受害者，那便是塞利纳（Louis-Ferdinand Céline）：别人用以教育他的意识形态的受害者，别人用以谴责他的意识形态的受害者……然而，应该记住他自己的话：“我没有思想，对，是我！没有任何思想！再也找不出比思想更粗俗、更平庸、更讨厌的了！它们在图书馆以及咖啡店的露天座中比比皆是！……一切无能之辈的脑袋里都塞满了思想！”（《与Y教授一席谈》），并且应该从这些话里认出一种腔调，从而使人更好地明确这位难以归类的作家的独创性。

第一节 20世纪的无赖

塞利纳的著作既然是一种大规模的自传，我们就难免要提及他的“被伤害的一生”①的主要时刻。

路易-费尔迪南·德图什生于巴黎市郊的库尔布瓦。他后来经常想起此地，这恐怕是他最为钟爱的景致。他将母亲的第

① 语出加埃唐·皮孔（Gaétan Picon）的《世界文学史》，第三卷，第1345页。——原注。

三个名字“塞利纳”用作笔名，而她则本想把他培养成一个象她那样的商人。为此他自幼就被送往德国和英国学习外语。结果：18岁时，他成了送货员，人们“拿他的青春年华当地铁使用”。

幸亏有军队这种庇护所和战争这种意外收获。1912年自愿入伍后，作为一名骑兵，于1914年11月在德图什负伤。人们先在伦敦、随即又在喀麦隆重新见到了他，他当时正忙着写一部非洲史诗，这部诗作后来成了《深夜漫游》（Voyage au bout de la nuit）一书的重要插曲。然而，如许奇遇并未阻止他成功地准备并通过中学毕业会考，继而又于1924年——借助于他的岳父、一个著名医生的一臂之力——通过他的医学博士学位。他以流行病学为专攻，为保健问题和社会问题而挂虑，游历了欧洲、非洲和美国。然后于1930年重返巴黎市郊，在克利希开办了自己的诊所。

第二节　作家的崭露头角

1932年，塞利纳38岁。他发表了第一篇小说《深夜漫游》，其中竟没有一点儿新手之作的气味。因为这毕竟是讲他那时的所有可怕、荒唐而又“怪异”的体验，他将这一切都托付给了他的主人公费迪南·巴尔达米：他的军营和沙场岁月，他的游历（比科曼勃或多博的殖民地生活，纽约或底特律福特汽车制造厂家的美国生活方式），他的私情（劳拉、米西娜、莫莉），他的友谊（莱昂·鲁滨松）以及他的郊区医生生活。《赊欠的死亡》（Mort à crédit，1936）异常细致地展出了他的生平事迹——“行医，这该死的行当”——然而却断然打

破了他在《漫游》中遵循的年代次序，让回忆和想象的冲动任意驰骋，再现了家庭居室的恶浊气氛、在英国的居留（连同娜拉·麦丽文的疯狂爱情和自杀）、引他到骗子发明家库尔夏勒·德·佩莱尔家中的爱德华叔叔的帮助。

第三节　论战家的坎坷

这两本小说的犀利笔法距论战性小册子只隔一步之遥。在以后几年间，塞利纳通过对《草菅人命》（Bagatelles pour un massacre，1937）、《死尸学校》（L'école des cadavres，1939）和《进退维谷》（les beaux draps，1940）的写作，悠然跨过了这一步。他在书中发表了排犹主义的言论，而这种言论将在后来的事件中变得声名狼藉。塞利纳不但对犹太人进行攻击，而且埋怨西方世界在退化中的沉沦，并将此归罪于美国人的反法西斯宣传、苏联共产主义的威胁、黑种人与黄种人的人口增长。然而，他企图（通过在《死尸学校》中建议成立法-德联盟的方式）捍卫的西方文明，在大屠杀中并非毫发无损：于是，作者意识到应该重新考虑人的教育问题。

在失去左派人士的宠幸之后，塞利纳会在极右分子那里受到同等对待吗？他依然只身孤影，四面楚歌。1944年，为谨慎起见，他决定偕同他的第二个妻子与他的猫贝贝尔前往丹麦，但不得不取道德国。如果说德图什大夫不拒绝给任何人治病，他至少拒绝了参加亲德宣传的建议，并因此在勃兰登堡遭到拘禁。

解放之日对于他却是身陷囹圄之时。他在哥本哈根蹲了两年大牢，并且不断受到引渡的威胁。1951年他返回法国，定居

于默东，在那里一面接待稀少的顾客，一面继续他的写作生涯。他续写了他传奇般的一生，并在《木偶剧乐队》（Guignol's band），《下次美景》(Féérie pour une autre fois)，《城堡之间》（D'un château l'autre，1957），《北方》（Nord，1960）等作品中发泄了他的怨愤和凄楚。

作品获得的成功时大时小，然而"困境中的老流浪汉"笔力之辛辣不减当年。当死神于1961年骤然降临的时候，他正在利皋东尽职。长期以来他付出了超负荷的劳动。

第四节 仇恨之后的旅行？

1957年6月14日，当塞利纳在法国仍被看作恶魔作家的时候，《快报》刊载了一篇记者对他的访问记，标题是《仇恨之后的旅行》。事实上，这种对其著述的说明很快便显出它的不足。倘若他无情地"对人与社会的瑕疵穷追不舍"①——无论是白种人、法国人，还是他自己，概莫能免——那是因为塞利纳在寻求真理。他没有在他于《深夜漫游》中称为"科学的谵妄"——"最令人难以忍受的东西"——之中或在宗教的"几缕强固它们的破旧纬纱"②之中，而是在死亡与爱情的双重体验之中努力寻求的一种真理。因为，假若诚如所言，"这个世界上的真理就是死亡"，假若"误入时光停尸房的生者在死者身边酣然而卧、以至被同一种阴影所混合③假若他自己在"随时而逝……永无止息的事物、人群……时光……形式的汹涌洪

① 摘自马克·昂雷语，同前书，第38页。——原注。
② 摘自《进退维谷》。——原注。
③ 两句引文均出自《深夜漫游》。——原注。

流”①面前万分焦虑，他却认为性行为具有将我们重新纳入自然流动的重要职能。即使他只是用轻蔑的眼光看待“温情”②，而且相信肉体之冲动胜过相信心灵之冲动，《深夜漫游》中用于描写善良可敬的莫利、描写巴尔达米对无法救活的看门人之子贝贝尔的恻隐之心、或用于赞赏阿尔西德中士的篇章也不容忽略。

第五节 新的写作艺术

在一个题为《与Y教授一席谈》的假想采访中，塞利纳极好说明了他作为作家的“小发明”的特性：“力透纸背的口语激情”。而其证据既然为一种异常直接的、呼喊般发出的语言记录下来，就愈发显得灼热逼人。塞利纳作品的字里行间蕴含着极其丰富的词汇，其中相互掺杂着日常用语、俗语行话、新词新义（mégoteux，médiocriser）、删节词（popotam）或古怪的拼合词（vociféroce），更无需说主人公行走的异国土地上滋生出来的外借词语。

在塞利纳的作品中，漫不经心本身便是一种艺术，它追求的目标主要是功效。名词句、并列句、省略句、重复句、标点符号都有至关紧要的作用。即使在《深夜漫游》以后的作品中，写作手法显得更为古拙，但是这种语言毫无疑问是处于一种既非书写语又非口头语的领域。这种新的不在乎雄辩的雄辩，能够达到真正的诗境。

我们本可惋惜在《漫游》和《赊欠的死亡》中，作者与其

① 摘自《赊欠的死亡》。——原注。

② 摘自《草菅人命》。——原注。

代言人、巴尔达米或费迪南之间维持的双重性后来竟完全消失了。然而，这种作家之“我”与叙述者之“我”的混淆恰好显示了塞利纳式小说的最高意义：

“小说变成一种彻底的自我占有。惟其在写作中，作家才能进入这种心态。因为往日对叙述、对介绍场景及人物的关心现在全被移注到呈现为一种连续性创造的语言上了。”①

第九章　马尔罗（1901—1976）

他宁可说是冒险家、斗士，而不是军人、戴高乐的部长、作家。他不仅象人们所说的，把他的生平写到作品中，而且他的生涯随之证实了他的作品，并加以阐发……粗浅地描绘等于什么也没说；倘若列举出他形形色色的面貌，会抓不住他的个性——或他的一个人物？用接二连三的否定以往的行动，来解释这种多面性，那是太容易了。《反回忆录》的作者跟《王家之路》的作者不再一样，谁能否认这点呢？认为《砍倒的橡树》“叛卖了”《希望》的原则，这只是过于迅速和轻率地忽略了如下的变化：即生活的深化和向纵深发展。马尔罗作品的一致，不在于它对以不同方式提出问题的回答，而在于对这些问题的坚持和提出这些问题的灵与肉的完整方式。这些问题反对一切否定人的危险，象永恒肯定一样震响着。

① 摘自加埃唐·皮孔《世界文学史》第1345页。——原注。

第一节 从冒险到革命

安德烈·马尔罗（André Malraux）生于1901年。旁听学习过东方学，早年便表现出渴望通过手中笔和直接行动，参与当时具有决定意义的事件，并通过这样干预人类的悲剧状况，找到人生存下去的理由。①马尔罗从他在印度支那和中国的旅行中，从他可能在1926年参加过的国民党的会议中，提取出他头两部小说《征服者》（Les conquérants，1928）和《王家之路》（La voie royale，1930）的素材。

一、个人冒险

虽然《征服者》描述了1925年广州革命者的行动，而《王家之路》只限于考古学家瓦奈克和冒险家佩尔冈穿越印度支那丛林，历尽艰险的跋涉，这两部小说仍然都是对冒险的礼赞。《征服者》的主人公加林热衷于社会革命，但革命不是目的，宁可说是手段。这是通过参与"某个重大行动"，来消除生活的空虚。马尔罗笔下最初的几个主人公，不是真正为了事业而斗争，他们反对的是他们的生活的荒谬②，以及空虚窥伺着的人

① 在《纸月亮》（Lunes en papier，1921）和《古怪的王国》（Royaume farfelu，1928）中尝试过创造一个离奇的和不安的世界之后，作家转向真正冒险的更加丰富的领域：他前往印度支那，寻觅高棉寺院的塑像。长途跋涉获得成功之后，被控偷盗文物，他发现殖民当局的极端愚蠢。第二次来到印度支那，是从事政治新闻事业。在亚洲获得的经验，使他初次思索在《西方的诱惑》（La tentation de l'occident，1926）和《论欧洲青年》（D'une jeunesse européenne，1927）中表达的文明危机。——原注。

② "对加林来说，根本问题不是了解怎样才能参加革命，而是了解怎样才能逃避所谓荒谬……加林是这样一个人：在他逃脱了人所面临的最具有悲剧性的东西——荒谬——的情况下，他在一定程度作出了楷模。"（安德烈·马尔罗：《关于〈征服者〉的演讲》，Conférence sur《Les conquérants》，1929）。——原注。

生的荒谬。英雄的行动就是敢于面对威胁生活的东西的时刻：它们是软弱、痛苦和死亡。“玩弄生活于股掌之上”，这就是控制生活，拒绝让生活顺从命运的安排。在一个不可能求助于无限和永恒，被上帝抛弃的世界上，人应该从历史上的暴力加深了的自身弱点中，提取出只能靠自己获得的新的尊严。人的存在即使缺乏意义，却在行动的思索中承受和超越无意义，从而获得意义。因为充满危险的冒险不是盲目的逃遁，不是精神在荒谬感的折磨中的麻木。马尔罗笔下的人物，最早的以及在后来的作品中出现的，都象加林一样，是能够分析和表述他们的反抗精神的知识分子：“某种类型的英雄，在他身上，文化修养、清醒的头脑以及行动的能力结合在一起。”

二、革命的博爱

如果说，个人行动使人从一切存在的束缚中解脱出来，那么，致力于摧毁束缚人的秩序和奴役人的社会形式的革命，便是争取解放的行动的特殊场所。政治压迫和经济贫困是最直接感受到荒谬的、最残酷的形态，使人剥夺了一切尊严。甚至加林这样的人，也在他的行动中发现超越他自身得救的多种形式；尽管他抱有极端的犬儒主义，他还是十分自豪为可怜的中国人树立希望而出过力。在《征服者》和《王家之路》之后发表的小说，不再仅仅看重勾画两三个堪称楷模的形象，这些小说在关系到整个人类的历史事件中，发掘出更加丰富的材料。这些事件远非用来达到描绘的目的，往往总是探索人类奥秘的手段。既然上帝保证的永恒并不存在，历史就不仅能让人提出真正的问题，而且能让人体验这些问题；作家经历和参与过这段历史，在抒情的和玄奥的思索中超越它。他从进行殊死战斗

的世界各地带回来“采访”和“见证”的标题，却是富有意义的；中国革命是具有头等重要历史意义的一次流血动乱，尤其是它显示了“人类状况”；西班牙内战作为第二次世界大战的总演习，表现为法西斯与民主愿望相冲突，但受屈辱被处死的人们的“希望”，猛然被照亮了。

关于《人的状况》(La condition humaine，1933，获龚古尔奖)，马尔罗认为，背景并不是最重要的、“帕斯卡尔[1]式的因素是最主要的东西”。然而，不能忽视将“可能达到英雄主义的条件”聚集起来的背景。1927年，国民党军队逐步推进，解放了依附于资本主义列强的“北方军阀”控制的地盘。在上海，共产党人在蒋介石的军队到来之前，发动了一次起义。蒋介石随之要求起义者放下武器，并进行镇压。中国革命这段插曲，我们通过几个截然不同的主人公的行动和思考，也经历了一遍：卡托夫是个有经验的革命者；陈是个不肯跟绝对行动妥协的恐怖分子；乔是个为受苦人的尊严战斗，甘愿赴死的领导者；梅是他的妻子；古索尔是他的父亲，等等。所有人都不同程度和以各种形式提出同一问题：微不足道的毫无存在理由的人生，作为被虚无包围的偶然出现的事物，能具有什么意义？有难同当，把自身献给受屈辱的民众抱有的希望，在痛苦和死亡中感受到的博爱，这些就是艰难地获得的回答，而且已经足够了。可以看出，马尔罗参加革命更多出于深奥的思考，而不是出于政治原因；采取激烈行动的赌注超过了应有的社会效果；这不是要创造人的幸福，而是要树立人的尊严和伟大。

---

① 帕斯卡尔（1623—1662），法国散文家、思想家、科学家，著有《致外省人书简》、《思想集》。

1935年，《轻蔑的时代》（Le temps du mépris）出版时，尊严、伟大这些字眼的价值受到冷嘲热讽。希特勒上了台，马尔罗和纪德到柏林提交请愿书，要释放季米特洛夫①。“轻蔑的时代”，就是法西斯分子巧妙安排的人类受奴役的时代；这本书表明了可以反对这种奴役，可以反对在纳粹集中营施行的精神与肉体折磨。这肯定不是马尔罗最主要的作品之一，但小说家在序言中表达的意图，却在书中反映得很清楚：“人们喜欢‘艺术’这个词具有这样一种意义：力图让人们意识到他们茫然无知的自身的伟大。”

《希望》（L'espoir，1937）可能是这种意图表现得最出色的例子。佛朗哥反对西班牙共和国而掀起的暴乱，得到意大利和德国法西斯的公开支持，引起一场内战，如同“世界上大规模的流血演习”一样。小说包含了作者的经验——马尔罗指挥一支国际飞行队，为共和国谈判军火买卖——首先具有丰富资料的价值。在小说中表现西班牙人民及其体现在主人公身上的不同决心，他们反对奴役，发现了博爱。《希望》胜过一篇有才华的报道，超出对人们团结一致的赞美，是在道德和政治方面对行动的思考：反对甜蜜的幻想，必须运用技巧和按照规范，“写成一篇《启示录》”。人类不仅要同对手作斗争，而且要同自身作斗争，同自身最好的东西，同温情、热情和理想主义作斗争。为了行动，必须放弃“存在”，必须变得无情，产生变化。小说中，每一个领导者在历史和政治的惨剧中，都经历一场精神悲剧，但每个人都知道，他在成长。

---

① 季米特洛夫（1882—1949），保加利亚共产党领导人；流亡德国期间，被诬纵火焚烧国会而被捕，开庭时以无可辩驳的言辞，揭露了法西斯迫害共产党人的阴谋。

三、悲剧性的传奇

探索人生而不是描述人生，在历史的而不是想象的情势下抓住受到威胁的人生，这种意图决定了新的小说实践。有人责备马尔罗写的是夹杂着议论的报道，丝毫不考虑结构；这是看不到作家在美学和道德方面，站在哪一边。马尔罗反对文学集中在个体上，热衷于心理分析和情感表现，把他的作品建立在智慧和意志之上。他笔下的人物不是通过不可遏止的个性，而是通过自愿参与到他们以典范的方式证明的人类状况中才存在的。作者认为："在我看来，现代小说是人的悲剧性的特殊表现形式，而不是对人的阐述。"他反对阐述：思想应通过语言和行动来表达，意志力胜过梦想、本能、自我容忍而不是自我克服的人的一切弱点。这样，英雄可能表现得不是十全十美的：作者不提他们不够伟大，即人的伟大。作者的观点可能是片面的：在小说描绘的不同战斗中，对手根本没有说话机会……但是，小说的一切"忽略"却可以免去无谓的次要冲突，只写作者感兴趣的唯一战斗，即知识分子反对命运的战斗；激动着个人的空幻情感，被肯定人却同时谴责人生的精神情绪扼杀和主宰了。

第二节　另一种行动

第二次世界大战爆发时，马尔罗在装甲部队作战。受伤后作了俘虏，他逃了出来，参加抵抗运动。再次受伤，拘禁在图鲁兹，1944年获释。于是他领导阿尔萨斯-洛林旅，1945年离开该旅，在戴高乐将军的政府中任新闻部长。1946年，他跟随

戴高乐退野，直到1958年才回到政府中任文化部长。战争的考验，6月18日与戴高乐有决定意义的见面，在马尔罗的思想中起了转折作用吗？表面看来，这是不可否认的：这个拥护革命的人赞扬民族精神，对共产主义的公开同情让位于谴责帝国主义和苏联的极权主义。而实际上，作家的思考是始终一样的，只是由于思索和参与到历史事件中，才得到了深化。一本古怪的书表明了这一点：《阿尔登堡的胡桃树》（Les noyers de l'Altenburg）①。

这部作品匆匆写成，作者不肯再版，它也许是最丰富、最明晰地反映马尔罗思想的作品了。过去作品的基本主题在其中得到深化，未来的思索方向也在其中点明了：对战争和英雄主义展开议论；对人的思索，寻找一种材料，人的概念可以建立在它的上面；对伟大的文明及其给我们留下的艺术作品的热情探询。对于比比皆是的死亡，人可以用扎根于民族土壤的思想，尤其可以用艺术创作这一带根本意义的行动来回敬。

这样，在马尔罗的作品中，便勾画出一种人道主义的英雄主义，它的种种反映较之冒险的孤独的英雄主义或者革命的博爱的英雄主义更为持久。

一、艺术著作

艺术作品，它们的创作及其效果，这些始终是马尔罗的小说中偏爱的思索题材。从1946年起，作家退出政治生活以后，将主要的思考精力都用于这方面。他接二连三发表《想象博物馆》（Le musée imaginaire, 1947）、《艺术创作》（La

① 这本书于1943年在瑞士问世，1948年在法国出版，这是多卷著作《与天使的斗争》的第一卷；后几卷被德国人焚毁。作者放弃了重写的念头。——原注。

création artistique, 1948)、《绝对的货币》(La monnaie de l'absolu, 1949)、《土星》(Saturne, 1950),而《寂静之声》(Les voix du silence, 1951)、《世界雕塑的想象博物馆》(Le musée imaginaire de la sculpture mondiale, 1952—1954)和《天神的变形》(La métamorphose des dieux, 1957)则对前几部著作加以深化、改写和补充。

这项巨大的工作非常令人困惑,它的奇特不断令读者吃惊,令专家不以为然。马尔罗的计划既不在历史方面,也不在美学方面,而是使我们回到我们时代主要的深奥的探索之中:"这本书的对象既不是艺术史……也不是美学,而是对人的永恒性给人提出的疑问作出永恒的回答所具有的意义——这个回答在还不知道人的意义的第一次文明时期便已出现"(《天神的变形》)。除了艺术作品的不同作用和产生这些艺术作品的文明以外,对于依仗技术进步才允许获得复制品,才得以接触到艺术品的人来说,就是要从不同的创作中抽取出共同的意义,最远古的作品通过"变形"获得的当今的意义。"创作行为总是淹没在历史之中,但从苏美尔① 直至巴黎的流派,彼此十分雷同,经历了多少个世纪,仍然保持象人一样古老的重新征服的愿望"(《寂静之声》)。这种"重新征服"至为重要:"每个艺术家对于他的束缚状态的胜利,极大地扩展开来,同艺术对人类命运的胜利相结合。艺术是反命运。"(引文同上)创作活动吸收了以往所有的活动的遗产,从人的最高级方面保证人的恒久性;它刻写在历史中,超越了历史,胜利地向虚无挑战。即使它消除不了死亡和痛苦,也是"成为人的

① 已知的最古老的文明之一,位于美索不达米亚平原。——原注。

力量和荣誉”的最高形式之一。

马尔罗的艺术著作内容丰富而芜杂，往往模棱两可——作者不得不运用无辨觉能力患者所用的模糊的、接近宗教的概念和词汇——汇集了他的思想的基本要素，并使之达到最高点。

二、《反回忆录》

“在这本书中所能找到的人，在向自己提出死亡给人世的意义带来的问题……”期望对作者的个人生活有所透露的读者，在1967年《反回忆录》发表时，只能大失所望。这部多卷集作品直到他死后才出齐①；在第一卷中，马尔罗象他一贯把小说的主人公归结为自身那样，主要叙述自己的生平。作家不屑于讲述“可怜的一小部分秘密”、童年、私生活、甚至个人的政治态度，而是沿着他一生的河道上溯，只留下“能长存的东西”，即在历史和想象两者奇异的混合中，真正的事实和浪漫的想象。尤其是同改变世界的人物（戴高乐、尼赫鲁、毛泽东）、同艺术作品的对话（“也许我只记住我生平中的对话”），这是同死亡和痛苦的永恒对话。

《反回忆录》，这个书名使人情不自禁想到这个著名的论断：“艺术是反命运”；两者的接近也许既不是轻易作出的，也不是毫无意义的。这部作品超过反对某种文学体裁的意图，是人对自己生活的反思。他经历过的以往的生活，变成了命运……就象在小说创作中一样，思想的崇高仍然在“揭露生活”之中，而不是在组成生活的事件详尽的和巨细无遗的记述之中。在死亡“无可挽回地把往昔改变为命运”之前，行动和思

① 马尔罗以《砍倒的橡树》为书名，于1971年发表了《反回忆录》第二卷的片断，叙述他同戴高乐将军的多次会晤。——原注。

想着的人只有一种可能性，即把往昔写成一部作品，在作品中提出一个问题。

第十章　1919年——1939年戏剧

两次世界大战在戏剧创作中所造成的中断特别明显，因为戏剧创作比其它任何文学创作更容易受到重大事件的左右，如1914年各剧场的关闭，40年代德军占领下的文艺审查。反之，和平的恢复恰好伴随着戏剧的复兴。在阿波利奈尔为《蒂蕾席亚斯的乳房》所写的序言中——同时也在该剧中——剧团经理预先让我们领略了这一复兴：

我此刻又回到你们中间
重新找到了我热情的剧团……

戏剧是否应该重走老路？阿波利奈尔痛苦地感到“无德亦无才的戏剧艺术消磨了战前漫长的夜晚”。在这场“传统”与“创新”，“循规蹈矩”与“探索开拓”①的新的论战中，发言的并不仅仅是作家们，导演所起的作用才是真正的中坚。

第一节　导演的作用

阿波利奈尔后悔自己曾给一个“旧舞台”写过剧本，所以，在同一序言中，他开始幻想一种新的剧院：

① 摘自见阿波利奈尔的《漂亮的棕发女人》和《图像诗》。——原注。

圆圆的剧场，两个舞台，
一个居中，另一个将观众
环绕，它允许我们
尽情地发挥现代艺术，
象生活那样毫不肤浅地
把动作、喊叫与音、色，
把诗、乐、舞、画与杂技，
把插曲、情节与气象万千的布景，
全聚合在这剧院中。

导演们并没能对戏剧进行如此彻底的改造，不过，他们在两次世界大战之间仍然为改变演出条件而尽了力。

一、雅克·科波和“老鸽棚”剧团

安托万和吕涅-波两人在这个方面的作为，可谓是各有千秋。不久之后，创刊于1909年的《新法兰西杂志》的发起人之一雅克·科波，也跻身于他们的大名之列。1913年，为了到老鸽棚剧院去进行新的探索，他放弃了该杂志的领导工作：“在完整无缺的基础上建立一个新剧院，令舞台摆脱那些压抑它、玷污它的东西。”战争中止后，剧院重新成为戏剧的圣坛。1924年，科波引退；但他的弟子们——“科波派”或“15人团”仍继续着他的实验。

科波废除了曾使战前戏剧盛极一时的“红角儿”和“大明星”，为了追求一种对剧本更明朗、更“忠实”、更为色调一致的表演，他给剧团制定了严格的纪律：导演与表演要简洁明了，不拖泥带水，精炼地勾勒出其主要成分，不过，其中还有

着无所不能的灯光；这样，我们便可以达到那种与被科波称之为“生命的真实”——密集喧嚣的现实——判若云泥的戏剧真实。

科波翻新了古典剧目（尤其是莫里哀的戏剧），又引进了外国剧目，他也希望为其同代剧作家服务，例如克洛岱尔（《交换》L'échange）、纪德（《萨于尔》Saül）、施伦贝尔格、维尔特拉克、盖翁①及其友人罗歇·马丹·杜伽尔等。

二、四人联盟

科波之后，四位导演一方面为了共同捍卫他们的艺术而于1926年联合起来，另一方面又仍然继续着他们各自的探索。在1936年到1940年间，他们皆对当时由戏剧家爱德华·布尔岱领导的法兰西喜剧院的革新作出了贡献。

他们的大哥，乔治·皮托埃夫（Georges Pitoëff, 1884—1939）在事业上有一位令人羡慕的贤内助，著名演员露德米娜·皮托埃夫。他有时率领自己的戏班，有时效力于别的剧院，捍卫了外国的、尤其是俄国的作品。不过，他并没有因此而忽视当时的法国戏剧（纪德，勒诺尔芒 Lenormand，斯泰夫·帕瑟 Stève Passeur）。他最根本的愿望是“追溯作家的最初灵感，吃透作家的意图和欲念”。为了达到这个目的，他立足于深入细致的理解，立足于干净利落，每件物品皆有其象征价值的导演，立足于一个既无哗众取宠之意又能感人肺腑的表演。

① 亨利·盖翁（1875—1944）天主教徒，曾试图在《楼梯下的穷人》（Le pauvre sous l'escalier, 1920）和《圣瓦莱里安的殉难》（La martyre de saint Valérien, 1922）中恢复中世纪宗教戏剧的传统。——原注。

沙尔·杜兰（Charles Dullin，1885—1949）是一位颇受科波推崇的演员，他于1922年建立了“车间”剧院，并在该剧院中进行了大胆的革新。较之他后来任职的大剧院（即先叫作沙拉—贝尔纳，后改名为老城区的剧院①），他在这个又圆又小的舞台上更为幸运。他既导演古典戏剧，又导演现代戏剧，并且为阿尔芒·萨拉库（Armand Salacrou）扬名剧坛助了一臂之力。他认为，戏剧是一种囊括舞蹈、音乐、哑剧的整体艺术，对他来说，富有诗意的激情远比严格地反映现实更为重要。所以，他致力于这种情调的创造。他说：“要想更好地发挥各种戏剧成分的效用，就必须从内心出发，挖掘出喜剧演员们体内所有的人类情感。”

加斯东·巴迪（Gaston Baty，1885—1952）在阅读德国浪漫主义作品时，发现“生活的结构是为着被人幻想的”。他先后担任过香榭丽舍剧场经理（1924），蒙帕纳斯剧院经理（1930），并为该剧院开张大吉上演了布莱希特的《四个苏的歌剧》。他导演缪塞的剧作极为杰出。他试图在剧本的背后挖掘出另一领域的存在，“沉寂神秘的领域”，“这一单靠语言所不能反映的空白”。为此，他借助于色彩的魔力，光影的变幻和音响的效果。他所导演的勒诺尔芒的《西莫恩》(Simoun）便是一个样板。

路易·茹韦（Louis Jouvet，1887—1951）象皮托埃夫和杜兰一样，是一位著名演员，不仅是演吉罗杜笔下人物的理想人选，而且还是演《克诺克》（Knock）或《月球上的让》（Jean de la Lune）的最佳演员。他艺成于老鸽棚剧团，领导过香榭丽舍喜剧院，从1934年起又主持阿泰奈剧院。身为舞

① 现改为都市剧院。——原注。

台技师，他热衷于精雕细刻和目的明确的工作。与巴迪相反，他认为“伟大的戏剧，首先是优美的语言”，只有尊重剧本，才能达到最佳效果，也就是说，他站在传统派的一边。

第二节 传统

在新一代作家中，绝大部分遵循传统方向，但偶尔也有对戏剧旧形式进行更新的作家。

一、通俗喜剧传统

通俗喜剧仍在风行。观众的增多扩大了迎合观众口味的作者的地盘。萨沙·吉特里（Sacha Guitry，1885—1957）认为，只要能从一个“极小的念头”中发挥出一段妙趣横生的道白，便可以摆脱俗气。今天在我们看来，他那唯有其多产才能与之相提并论的饶舌，似乎相当令人厌烦，想到他曾是当时最受奉承的作家，人们感到吃惊。雅克·德瓦尔（Jacques Deval，1895—）也许犯了一个错误，他没有顺其自然地去发展自己的讽刺才智，而是走上萨沙·吉特里的投机取巧的道路。有人解释说，他为了描写那些流落异乡的俄罗斯亲王怎样变成政治暴发户的仆人（《同志》Tovaritch，1934），不惜放弃对布尔乔亚阶层的讽刺（《艾蒂安》Etienne，1930；《小姐》Mademoiselle，1932）。

二、闹剧传统

闹剧的风行则是更新近的事了。这大概是由于战后人们需要松弛神经的缘故。无论是克洛岱尔在写《普罗透斯》（Protée，

1913，1926）的两个版本和《缎子鞋》（Soulier de satin）的滑稽场面的时候，还是马丹·杜伽尔在写他的乡民闹剧[1]的时候，都没有将这种手法视若敝屣。当科波热衷于在舞台上复活莫里哀笔下的戴绿帽子的丈夫时，费尔南·克罗默兰克（Fernand Crommelynck，1888—1970）正好带来了他的《绿头巾下的棒丈夫》（Cocu magnifique，1921）：这位丈夫为了摆脱折磨自己的疑虑，竟把妻子推进了他人的怀抱。可以与这部作品中浓厚的佛来米风格一较长短的是马赛尔·阿沙尔（Marcel Achard 1899— ）笔底的诗意盎然的闹剧。在《月球上的让》（Jean de la Lune，1929）一剧中，他首次让意大利喜剧人物穿上了现代服装，使他们生活在上不沾天，下不着地的荒诞古怪的环境中。

三、讽刺喜剧传统

科波曾祝贺儒勒·罗曼"使时代精神孕育出的纯拉丁——法兰西传统的清晰爽快的喜剧分支在我们舞台上重放光华，生动地再现了其时代的种种特征和滑稽之处，它的政治风气与社会生活"。罗曼较少对现实夸张讽刺，却喜欢说明一幅讽刺漫画是怎样变为现实的：克诺克医师的骗局是如此成功，以至于最后他自己也昏昏然忘乎所以（《克诺克》Knock，1923）；杰出的地理学家特鲁阿代先生想象中的城市突然耸立在沙漠之上，连骗子手自己也看到了学院的扇扇门户在眼前张开（《多诺哥》Donogoo，1930）。

---

① 马丹·杜伽尔写过《勒勒老爹的遗嘱》（Le testament du père Leleu，1913），《膨胀》（La gonfle，1924），他还是正剧《一位沉默寡言的人》（un taciturne）的作者，该剧于1913年由路易·茹韦在香榭丽舍喜剧院上演。——原注。

马塞尔·帕尼奥尔(Marcel Pagnol,1895—1974)在《出卖荣誉的商人》(Les marchands de gloire—1925年与保尔·尼伏瓦Paul Nivoix合写的喜剧)里抨击了靠战争发财的家伙们之后,又在《托巴兹》(Topaze, 1928)中指出,如今的那些品性卑劣的工商业者们比勒萨日时代,甚至亨利·贝克时代更受人尊敬。

在爱德华·布尔岱(Edouard Bourdet, 1887—1945)的《艰难时世》(Les temps difficiles, 1934)里,对大资产阶级的讽刺则更加辛辣。正象《女性》(Le sexe faible, 1929)一剧里所写的一样,金钱的婚姻不仅可笑,而且可憎:安托南-富尔家族为了挽救自己的工厂,竟将小女儿嫁给了一个能继承一大笔遗产的先天性白痴。

阿尔芒·萨拉库(Armand Salacrou, 1899—)在广告业中发财之前,曾有一段时间加入过共产党,他渴望写出战斗的、而非商业化的戏剧。他喜欢揭露家乡诺曼底的大资产阶级,例如《勒诺瓦群岛》(L'archipel Lenoir)中的烧酒厂主们,不过,在该剧中,喜剧之神竟然使得手枪子弹失常以避免悲惨的结局:一位作家的学问过于庞杂,便难免优柔寡断。

四、心理剧传统

两次大战间的心理剧仍将塑造人物性格放在首位,所以它并未脱离传统的道路。不过,无论是内向派还是外向派,都为更新戏剧作出了显著的努力。

“内向剧”致力于废弃朗诵剧中的矫揉造作和过火行为,试图靠“含蓄”或“沉默”而自成一派。为此,他们仅限于描写平凡的人物和简单的动作,爱好暗示甚于解释,用“沉默的

场景”去取代“行动的场景”。

这种程式能够出名，多亏了在人民——“这一取之不尽的人类价值的矿藏”——中吸取养分的沙尔·维尔特拉克(Charles Vildrac，1882—1971)。“美好时代”的闲人清客，被《顽强号邮船》(Tenacity，1902)中的两个印刷工顶替了：巴斯蒂安和塞加尔，两个人都爱上了客栈的同一个女仆。剧情浓缩为一个简单的危机，直透人们心灵深处；维尔特拉克的另一出名剧《不和》(La brouille，1930)，就是这种程式的最佳体现。

保尔·热拉尔迪(Paul Géraldy，1885—)在歌唱了爱情之后，又将她搬上舞台，但他却没能始终避免矫饰和夸张。德尼·阿米叶尔(Denys Amiel，1884—)试图证实令人担忧的沉默可以顶替喋喋不休的长篇大论。特里斯唐之子，让-雅克·贝尔纳(Jean-Jacques Bernard，1888—1972)则为了显示其“隐秘的对话”而摒弃了“直率的对白”。对于“玛蒂娜”(Martine，1922)这样“一个陷在爱情和痛苦中，却又不能向任何人吐露自己的爱和苦的同名农家小女子”来说，一再沉默、欲语还休和毫无意义的话语，反而比长篇大论更能反映她悲痛的心境。然而，这种程式既不是没有局限的，也不能说是一种首创：马里伏，或者离我们更近一些的梅特林克和契诃夫(就在皮托埃夫把他介绍给法国观众的时候)都懂得——此处正好用上吉罗杜的话——“显露出”“沉默区域”的表现功用。

同样，“外向剧”这种粗俗的剧种早已同自然主义戏剧一块出现在舞台上。瑞典剧作家斯特林堡的作品无疑是该种类型的最高典范。

亨利-勒内·勒诺尔芒(Henri-René Lenormand，1882—

1951)很轻易地被人们看成了又一位斯特林堡。他自己解释说，他要“了结古典时期的人物和民族戏剧的典型”，将他“抛入从其潜意识里产生的强力溶液中去”〔例如《西莫恩》(Le simoun, 1920)剧中的那种把洛朗西推向他女儿克洛蒂尔德的乱伦的欲望〕。他相当系统地利用了弗洛依德精神分析学的资料〔特别是在《费梦者》(Le mangeur de rêves)中〕在内在的厄运上又加上了压迫人类的外在厄运——“时间与空间的奥秘”。他那分解成支离破碎的多重画面的统一，得自于一种日益增长的、确信人类将被无情齿轮所绞杀的忧虑情感。人们有权责备其剧作过分热衷神经质，可作者却想用个人性情的陶冶和相当笨拙的教化作用来进行自我辩解。

在斯泰夫·帕瑟(Stève Passeur, 1899—1966)的剧中，粗俗唐突的语言、突变的人物行为和有悖常情的情境，总是表现出一种漫无节制的夸张。《女顾客》(L'acheteuse, 1930)一剧中，伊丽莎白·丰塔奈尔就象“买一辆小汽车一样给自己买了一个丈夫”，然后便津津有味地长期折磨这位和帕瑟剧中所有男主角一样软弱无能的男人。

保尔·雷纳尔(Paul Raynal, 1885—1971)的“外向”主要表现在他那滔滔不绝的、罩在那些简单情境上的话语里，而这些简单的情景则又紧紧围绕着某个危机。如果说勒诺尔芒和斯泰夫·帕瑟的戏剧常常令人想起1914年前激情剧的传统，雷纳尔却有回溯到最古老、最崇高的传统古典悲剧那里去的抱负。因此，他一般选择历史性题材〔《独夫拿破仑》(Napoléon unique, 1936)〕，虽然这些题材常常与第一次世界大战的近代史迹更为密切相关(《凯旋门下之墓》(Le tombeau sous l'Arc de Triomphe)，《法兰西的这一套》(La Fr-

ancerie），《人的物质》（Le matériel humain）〕。因此他同时还强迫自己遵守三一律。

五、悲剧传统

复兴悲剧，这是雷纳尔和其它某些同辈作家的共同抱负，而且，有这种抱负的作家并非少数。在两次大战之间盛行起来的古风似乎有增无减。正是在1931年，纪德写出了《俄狄浦斯》（Œdipe）：就象他的前几部剧作《萨于尔》（Saül,1896）、《康多尔国王》（Le roi Candaule，1901）一样，他试图用寓言的形式来表达他的主要思想，即他赋予战败司芬克斯的英雄们的、关于人道主义和个人经验的双重肯定：

> 俄狄浦斯——……我懂，唯有我一个人懂得这个能避免被司芬克斯吃掉的口令，它就是：人。无疑，说出它，说出这个词是需要勇气的。然而，还没听到谜语之前，我就已经准备好了它；我之所以有力量，也正是因为我不能允许有其它的答案，不管它提出什么问题。
>
> 因为，请听明白，孩子们，我们每个人，在少年时代、在刚刚踏上人生旅途之时，都会遇到一个魔鬼，它在我们面前竖起这种可能阻止我们前进的谜。于是，孩子们，对我们每个不同的人，那特定的司芬克斯便会提出一个不同的问题。请你们相信，对于它提的每一个问题，答案总是一样的；是的，对这些花样繁多的问题，只有一个相同的答案，而这唯一的答案，对于我们每个人来说，则是：自我。

在许许多多不同的尝试中，最持久的大概要算让·科克托对希腊神话剧目的改编：《安提戈涅》（Antigone，1922），《俄耳甫斯》（Orphée，1926），《爆炸装置》(La machine infernale，1934)，《俄狄浦斯王》（œdipe-Roi，1937）。为了按“我们时代的节奏”来对它们进行再创作，他或者压缩动作，或者反过来为其构造新的发展(伊俄卡斯忒的灵魂牵引着双目失明的俄狄浦斯）。让·科克托提醒人们注意命运那至高无上的威力：“一台为了毫无误差地毁灭一个人而由恶毒的诸神们制出来的最完善的机器”，在这同时，他似乎控诉诸神就是“魔鬼”。所以，他所能提供的出路，也就只能是尘世一切皆无意义的抽象范畴。他的功劳在于为诗剧提供了一种新的形式，不是“剧中有诗”，“从远处看不见的精细花边”，而是“戏剧的诗”：“一个巨大的花边，一个用粗线织成的花边，一条海上的巨轮”。

第三节 创新

新思潮虽然还是零星散乱的，但已在那些有时把胡闹看得比有条有理的场面更重要的演出中表现出来。不过，戏剧的真实大概也正是借此才得以重现，倘若在这一领域中还有真实可言的话。

一、先驱者

雷蒙·鲁塞尔（Raymond Roussel，1877—1933）自1911年起，就把他的《非洲印象》（Impressions d'Afrique）搬上了舞台。为了追求他在19岁时所领略过的那种令人眩目的

荣誉，他一再进行新的尝试。但是，1922年，他交给皮埃尔·弗隆台改编的小说《洛居·索吕》（Locus Solus）却未能获得预期的成功。于是，鲁塞尔决定直接写剧本：《额上的星》（L'etoileau front，1924），《星云》（La poussière des soleils，1926）。

在这些剧中，人们再次观察到他那古怪艺术的主要特征：魔幻的世界；一丝不苟、但无缘无故地建造着一架精密机器，一架似乎只会空转的机器；“在处于起始瞬间的清晨，用一种能张开又能收拢的语言”，①其本质的丧失是由始终挂在空中，但毫无热感的太阳来象征的。

皮埃尔·阿尔贝-比罗（pierre Albert-Birot，1876—1967）是《锡克》杂志的创始人，1916年10月，他想创建一个《尼尼克戏剧》②，这应该是一个“巨大的共时性整体，容纳着一切能向观众传递紧张和醉人生活的情感与手段”。“综合戏剧”《拉隆塔拉》（Larountala，1917—1918）是他为阐明自己的理论而写的第一部作品：次要情节充塞全剧，没有真正的主线，大量演员同时在两个——一个套着另一个——舞台上窜来窜去。他的整个创作颇有点令人担忧，阿尔贝—比罗本人似乎也对自己的胆大妄为感到后怕：《马吐姆和泰维巴尔》（Matoum et Tevibar，1919），“真假诗人的寓教于乐的故事”；还有《上帝》（Le bon dieu，1920）一剧，在一个对对自己的造物感到厌倦的上帝的带领下，人们拼命地捣毁一切；这两部剧本都是最容易看过即忘的作品。在《弱女子们》

① 摘自《雷蒙·鲁塞尔》，米歇尔·福柯著，伽利玛出版社，1963年，第204—208页。——原注。

② 尼尼克（Nunique）是希腊语（νῦν）（现在）的形容词。

（Les Femmes pliantes，1921）的前言中，作者似乎否定了自己。

阿波利奈尔在《蒂蕾席亚斯的乳房》的序言中所大力宣扬的新戏剧，在很大程度上得之于阿尔贝-比罗，而且也是他促使阿波利奈尔写出了这出“超现实主义剧作”。在《锡克》杂志的组织下，该剧于1917年6月24日第一次演出，引起了一片妙不可言的喧嚣。至于作者在剧中所发出的煞有介事的邀请：为了给法国增加人口，请象变成女人的戴莱丝之夫那样多生多产，我们则不必当真。无疑，该剧的本意并不在此，而在于惊讶所能造成的美感，在于促使观众身临其境的呼唤，在于他凭借蒂蕾齐亚斯神话以重新找到集体的无意识的努力之中。

和阿波利奈尔一样，伊万·戈尔(Ivan Goll,1891—1950)也是超现实主义的先驱，不过，他的超现实主义与不久后布勒东在其宣言中所介绍的超现实主义毫无共同之处。由于他渴望在表象的面罩下显示现实，所以他更喜欢在这一渴望中揉进象征主义。他在1919年写成、1923年发表、1927年上演的讽刺剧《马蒂沙伦或久恒的资产者》（Mathusalem ou l'éternel bourgeois)中企图将处在任何情况下的人的本性赤裸裸地暴露出来。鞋子大王马蒂沙伦想把女儿嫁给另一巨头的继承人，可是，他的女儿爱的却是一个革命的大学生。她家里得知此情后，杀害了这位大学生，但大学生死里逃生后又杀了马蒂沙伦；马蒂沙伦并没死，他又去忙着推销一种新牌皮鞋。简化到这种程度的剧情与爱德华·布尔代的《艰难时世》并非没有雷同之嫌。不过，他对作品的处理却与其绝然不同，因为非逻辑手法在其中起着极其重要的作用。

二、达达和戏剧

谈论“达达主义戏剧”似乎令人惊奇，因为在以达达为口号的大破坏中，文学作品是首当其冲的牺牲品之一。不过，达达毕竟起源于戏剧①。试问那些1916年在苏黎世、和从1919年起在巴黎引起轩然大波的出名的晚会不是戏剧又是什么？它有令人困惑的布景，有一串串吃掉了音节、甚至字母的朗诵，还有一批被人想方设法激怒之后也置身于剧中的观众。

总而言之，达达的头一部“作品”便是为戏剧而作。这个“作品”是1920年3月27日上演的《昂提丕林先生首次天堂奇遇记》（La première aventure céleste de M. Antipyrine，1916）。根据作者特里斯丹·查拉（Tristan Tzara）的观点：“思想形成于口腔”，该剧中的人物语言似乎随意脱口而出，根本不考虑逻辑与句法。《昂提丕林先生二次天堂奇遇记》（La deuxième aventure céleste de M. Antipyrine）和《煤气心》（Cœur à gaz）同样也被这种信口开河的意愿所统治。《煤气心》在1923年的一次演出，成了达达主义者和超现实主义者之间宣战的信号。这部被查拉本人称为“本世纪头号偷天换日”的作品，让代表人体各个不同部位的人物高谈阔论。不过，查拉的主要作品毕竟是《云帕》(Mouchoir de nuages，1924)，“嘲讽悲剧”或“由十五段评论隔开的十五短幕的悲闹剧”。如果说他在剧情上依然遵循传统，那么在技巧上却搞了不少新花样：电影手段的运用，以及此种类型的典型之一——剪接技术的实践。

---

① 亨利·贝阿尔在他的杰作《达达与超现实主义戏剧研究》(伽利玛出版社1967年出版)一文中曾强调过这一点。本章节大部分材料取自于这一著作。——原注。

1921年“独步文坛”（《Au Sans pareil》）出版社发表《中国皇帝》（L'empereur de Chine）作为“达达”丛书第一集。其实，这个剧本是乔治·里伯蒙-德塞涅（Georges Ribemont-Dessaignes，1882—）在战时，在听说达达主义前写成的。该剧为自由诗体，内容丰富，构思也相当出色。第一场，中国统治者艾思费在登基时自尽。第二场便是艾思费的女儿奥娜妮的寻觅，她出门去寻找自己的父亲——丈夫。第三场，在有奶便是娘的韦第科的指引下，野蛮人侵入帝国，韦第科扼死了奥娜妮，他似乎恨不得毁灭一切：

毁掉善良，毁掉纯洁，
因为美、善、洁皆已糜烂。

里伯蒙-德塞涅的另一剧本《无声的金丝雀》（Le serin muet）曾在1920年3月27日所举行的达达主义的一次集会中演出，由布勒东和苏波扮演剧中的男性角色。里盖与巴娜特夫妇二人成了他们自己幻想世界的俘虏：他们之中的一位骑在大梯子上（剧中唯一的道具）梦想统治世界；另一位则企图大肆卖弄其风骚女子的魅力。一位自称为克诺的黑人奥克突然登场，他把自己编的所有的优美曲调教给了一只无声的金丝雀。金丝雀唱得极佳，但从不发出一个声音。他跟随巴娜特进入了灌木丛，里盖以为他们是豹子，一枪把他们击倒。

在《秘鲁的刽子手》（Le bourreau du pérou，1926）里，维克多先生的杀人嗜好在屠杀他人时没有得到满足，便把自己也杀了。不错，他的秘书阿慕艾急匆匆地取代了他。一如在他这一时期所创作的绝大部分作品中一样，里伯蒙-德塞涅似

乎在自问：一个意识到自己歇斯底里的歇斯底里狂的权力将通往何处。他的人物为了满足自己的欲望为所欲为，哪怕这会毁灭一切甚至毁灭自己也不在乎。下面便是他的《浮士德》（Faust，1931）一剧的最后几句话：

你渴求绝对
我们已拥有
世上唯有一个魔鬼
正是他牵着我们的手
把我们引向虚无的死谷。

三、超现实主义与戏剧

超现实主义给戏剧所提供的东西，在荒谬的程度上丝毫也不亚于达达主义。事实上，超现实主义起初仅是一些“文本”，没有艺术形式的区别。更有甚者，布勒东还曾象谴责小说一样指责戏剧。他在《黎明》一文中大声疾呼：“啊，永恒的戏剧，你不仅强迫我们扮演他人，而且还强迫我们化妆成他的模样，以便掌握这一角色；要我们站在镜子面前，镜子里照出的却是一个陌生的形象，想象的能力可谓大矣，但却不能令我们摒弃自己的外形，使自己异化为一个非我的人物。”大家知道，他后来把安托南·阿尔托和罗歇·维尔特拉克从超现实主义小组中开除出去。

然而，布勒东本人却参加过达达主义的演出，他赞赏超现实主义动作；在第一篇《宣言》中，他甚至认为超现实主义的语言形式最适合于对话，不过，这对话必须“建立在绝对真理

之上……并使对话双方摆脱虚文浮礼的约束”。大家明白，二次世界大战之后，他终于承认存在着超现实主义的戏剧，即朱利安·格拉克（Julien Gracq）和乔治·谢阿德（Georges Schéhadé）的戏剧。总而言之，他所鼓吹的对语言的“超现实主义应用”，对戏剧来说，不仅是一种奇特的酵母，而且也是它推陈出新的一次良机。

1.戏剧与自动写作 起初，布勒东与别人一起创作剧本，主要是一些幕间短剧。他曾同苏波〔«请»（S'il vous plaît），«您将忘记我»（Vous m'oublierez）1920〕、德斯诺斯和佩雷〔«天气多么好»（Comme il fait beau）1923〕等人合力写作。那都是一些前超现实主义的作品，很难与达达的实验相区别。它们被认为是自动写作的产物，自动写作的效果似乎因其一意孤行而常常有所局限，这些作品正好阐明了自动写作的不确切性，以及它对条理不清的明显的容忍。在绝大部分情况下，剧中的对话仿佛是在平行地追逐着独白，“一个个字眼，一幅幅画面，就象一个个跳板一样诉诸于听者的头脑”（布勒东）。语言嘲弄理性，却遵循句法，满载着自由自在的图像。正如«天气多么好»一剧中蜘蛛所见到的一样：“树下吹起绝对窒息人的诗风”。

2.戏剧与梦幻 梦幻被引入戏剧，完全是由于它本身所承载的感人的力量 如果乔治·纳佛（Georges Neveux）在«朱丽叶或梦幻的秘诀»（Juliette ou la clé des songes, 1930年上演）里，以为应该在第三幕中对充塞了前两幕的梦幻作出解释（一个青年在陌生的国度里寻找一张以前隐约见过的面孔），那么，罗歇·维尔特拉克在«自由入门»（Entrée libre）中，则只是象征性地在每一场里显现那个由他再现其梦

幻的睡者的面孔。这种作法，教人很难不怀疑戏剧存在的必要性，要知道："何必从真正的梦幻里提炼戏剧……？是为了指出生活和戏剧绝对不同吗？那就别去看戏，睡觉得了。"

3.戏剧与潜意识 总的来说，超现实主义戏剧想要揭示的正是潜意识。阿尔托在他的《流产戏剧的宣言》（Manifeste pour un théâtre avorté）中明确宣告：

> 所有这一切，这些梦中令人心醉神迷和莫名其妙的东西，这些教我们牵肠挂肚的意识的昏暗层次，我们要见到它们在舞台上大放光芒，获得成功，哪怕我们受到惨败的捉弄，并因此而完蛋。

他与维尔特拉克和罗贝尔·阿龙（马克斯·芳布尔）在1926年建立的阿尔弗莱德-雅里剧院（Théâtre Alfred-Jarry）的演员们必须以紧凑的演出，对语言和行为错误极为注重的态度去进行真正的人物心理分析，不管是对斯特林堡的作品（《梦》Le songe），克洛岱尔的作品（《分享中午》中的一幕，演出未经作者同意），还是对维尔特拉克自己的作品皆无例外。

四、维尔特拉克（1899—1952）

罗歇·维尔特拉克(Roger Vildrac)很可能把自己最有代表性的作品《维克多或掌权的孩子》(Victor ou les enfants au pouvoir）奉送给了超现实主义戏剧。该剧是阿尔弗莱德-雅里剧院在1928年所上演的第四部剧，也是最后一部剧。这部三幕通俗剧把两个身材高大的孩子——维克多与他的朋友爱思苔尔——抬上了舞台，让他们目击身边众人的愚

蠢。爱思苔尔的妈妈是维克多爸爸的情妇。饶舌妇易姐·茂德玛夫人把此事透露给了维克多。一切皆在大屠杀中结束。被剧烈的腹痛所摧毁的维克多，实际上是死于成人社会的愚蠢与卑鄙。另外，维尔特拉克为了揭露这些成年人，还在剧中一再重复他们那不知所云的套话，指责了成人的语言习惯。不过，维克多谵妄的独白却是超现实主义诗歌的绝妙篇章，使得该作品彻底摆脱了通俗笑剧的俗套。

阿尔托已经感觉到维尔特拉克无法对“大道剧”的诱惑完全无动于衷。自1930年之后，这一诱惑似乎征服了这位曾一度被布勒东看作是最有天赋的超现实主义者之一的作家。他和阿努耶的友谊与合作充分证明他已经改换了门庭。

五、安托南·阿尔托（1896—1948）

今天，人们倾向于把阿尔托(Antonin Artaud)仅仅看成是戏剧理论家。不错，他的影响对离我们最近的戏剧研究的方向具有决定性作用。他不仅是演员、导演兼作家，而且还象让-路易·巴罗（Jean-Louis Barrault）所说的一样，更是一位“戏剧伟人”，他的“冷酷剧”与他所称之为他的“冷酷命运”是无法分开的。

1.冷酷的命运　的确，在安托南·阿尔托的身上，一切皆始于痛苦也了于痛苦。他卒于癌症。他自幼就得忍受那给他造成可怕痛苦的神经性紊乱。很小的时候，他不得不遵照医嘱服用鸦片，当鸦片后来也不管用时，他只好在1936年到墨西哥的达拉乌马拿族印第安人那里去寻找仙人球，“是一个恨不得撕去自己心中最后一点破碎的希望，从肉体上挖去最后一小缕红色的神经纤维的极度绝望者。”

要知道，肉体的痛苦与灵魂的痛苦不可分割（不过，阿尔托拒绝接受这种二元论）。在1923、1924年之后，他在给“雅克·里维埃尔的信”①中曾令人惊愕地谈到：

我患上了可怕的精神病。我的思想已从各个方面全然将我抛弃，从简单的思虑到物化单词的外在联想。言语、句形、思想的内部导向、精神的简单反映，我无时无刻不在寻找我理智的存在。

这是用观众的态度来看待自己，正象他自己所说的一样：“自我观看，观看安托南·阿尔托”②。不过，他作为创作者的态度也并非完全不同，它在于显示“他本身内心的狭窄和遭到阉割的神经失常的生活”③。

他既想表现这种持续不断的内心冲突，又想战胜这一冲突。在与人交流的强烈需要和调节灵肉以获得身心统一的愿望的驱使下，他企图恢复“戏剧的古老神话传统，在这个传统中，戏剧是被当作一种治病的药方，一种可以和墨西哥印第安人的某些舞蹈相匹敌的医疗方法”④。

2.冷酷戏剧 这种尝试就是“冷酷戏剧”的尝试，1939年以《戏剧及其影子》(Le théâtre et son double)为名而汇集成

---

① 阿尔托曾给当时的《新法兰西杂志》的主编里维埃尔（Jacques Rivière）寄去一些诗歌，但却遭到了拒绝。在一系列的信件中，阿尔托试图解释他为什么“不顾一切地向人推荐这些诗歌”。我们引用的是他在1923年6月5日所写的第一封信。——原注。

② 摘自《神经测量仪》（Le pèse—nerfs，1925）。——原注。

③ 摘自《虚幻中心》（L'ombilic des limbes，1925）。——原注。

④ 摘自1935年的一封信稿：曾在阿南·维尔莫的《安托南·阿尔托与戏剧》一书第25页引用。——原注。

书的论文集，为世人提供了有关“冷酷戏剧”的最完整的论述。

所谓“冷酷戏剧”，决不能理解成“流血”戏剧、“献身”戏剧或“折磨冤家”的戏剧〔由于阿尔托在《桑西一家》（Les Cenci）①和《艾丽奥加芭尔》(Héliogabale)②这两个剧本中所采用的神话均是血腥的神话，这种混淆就更难避免了〕，而应理解成命运对人的碾压。“这种冷酷既非暴虐，亦非血腥，至少从严格的意义上来说不是这样”，他曾向让·波朗（Jean Paulhan）强调说：“我并不想系统地繁殖恐怖，我的这个残酷应该从更广泛的意义上去理解，而不应象人们所习惯的那样将其理解成具体的、野兽般凶残的意思”③。

这更是一种“残酷疗法”，一如阿南·维尔摩④所解释的那样，演员在上面演他的生活，观众则随之肝肠寸断。也可以说阿尔托同时与消遣戏剧和心理戏剧相决裂，以便重新找到“一个震醒我们神经与心灵的戏剧”，一个它必须拥有的“直接了当的和剧烈的作用”：

> 所有的动作皆是一个残酷，正是基于这一推至极限、终端的行动概念，戏剧非推陈出新不可。⑤

3.技巧的更新 这种总体场面，这种群众场面，被阿尔托设想成“魔法的真正应用”，他竭尽全力“为艺术和语言的魔

---

① 由施莱易和斯汤达所改编，于1935年5月6日在瓦格拉姆游乐场剧院第一次上演。——原注。

② 《艾丽奥加芭尔或加冕的无政府主义者》（Héliogabale ou l'anarchiste couronné，1934）。——原注。

③④ 摘自《戏剧及其影子》中的《关于残酷的第一封信》（1932年9月13日）。——原注。

⑤ 摘自《戏剧及其影子》中的《戏剧与冷酷》。——原注。

力能象新奇的巫术一样从整体上发挥出有机的作用而提供条件”①。

不应该把戏剧语言与语言本身相混淆。不仅要“摆脱戏剧对剧本的从属地位”，还要在“听觉语言”——音响——之旁再加上那种象埃及象形文字系统一样精心标出的“视觉语言”——符号。

用这种语言要有“东方风采”。阿尔托曾为巴黎舞蹈演员所倾倒，所以他热望再现其节奏和仪式的魅力。演员应趋向于鬼魂附体的状态，不过是有控制的、能启迪人的灵性的鬼魂附体的状态。因为，这种戏剧一旦“摆脱了人体和心理的僵化”，就会致力于“创造出一门语言加动作加表情的玄学来”。

我们不仅要识别出阿尔托追求中的常数（如对乱伦题材的探索或对假巨人的依赖），还应该看到他在其它一些问题上常常自相寻盾（使用机械、导演组织、剧场改造和巧合的应用），而且，无论是他本人还是其后继者皆未能做到真正忠实于他自己的理论。

不过，我们的见解毕竟不会停留在一般技师的水平之上。阿尔托的失败说明了冷酷剧是一个无望成功的戏剧。所以，他不是用戏剧去反映身外的世界，而是把戏剧禁锢在他的内在世界（他的疯狂）之中。于是，就象雅克·德里达所说的一样，剩下的只是“阿尔托对戏剧的见解”。如果“它不能帮助我们解决戏剧实践问题”，却“可能促使我们去思考戏剧的起源、以及它的过去和她的局限，促使我们从其整个历史的发端和未

① 摘自《戏剧及其影子》中的《冷酷戏剧》第一篇宣言。——原注。

来使命的中止的角度上去考虑今天的戏剧。”①

第十一章　吉罗杜（1882—1944）

第一节　作家及其奥秘

我们不应被吉罗杜表面上的超脱所迷惑。其实，这位神秘的作家善于处世，关心时事，尽管他一心想用一种独特的眼光来看待它们。

一、用功的寄宿生

让·吉罗杜（Jean Giraudoux）于1882年10月29日出生在贝拉克（上维埃纳省），其父是一个小职员。大概是从他只字不提的母亲那儿，继承了高雅自然的风度，并在后来花了不少功夫对其大加修饰。他先在夏托鲁中学（1893—1900），后在拉卡纳尔中学（1900—1902）就读，是领取助学金的寄宿生。他通过了高师的入学考试，服完一年兵役后，便在此主修日尔曼文化。在校住读的几年里，他是一位热爱体育，勤奋用功的优等生：他似乎很早就决定了自己要与众“不同”，“对于人类的游戏既要置身其间，又要淡然处之”②。

---

① 摘自《冷酷剧和演出结束》，载于《批评》第230期，1966年7月。——原注。

② 摘自《让·吉罗杜作品中的美学与寓意》，勒内-马利尔·阿尔贝雷斯。——原注。

二、《冷漠者的学校》

为了准备（关于德国诗人普拉唐的）大学毕业学术论文，年轻的高师学生吉罗杜必须在慕尼黑呆一年。这一年虽然由于他去意大利旅游和提前回国参加考试而缩短，但在作家记忆中，却不断地增加着分量。因为这一年，是他与学生生活的无法避免的断然决裂的分水岭。从此，这位旅行者开始毫无拘束地爱其所爱，并在1911年将这种禀性赋予了《冷漠者的学校》的主人翁：

> 你虽然能根据眼睑的皱纹来辨认聪明的人，靠预感去察觉二、三个无妄之灾，却仍然保持着自己的淡漠和清高。你将是一个伟人：天空为你而更蓝，草原为你而更绿。

这位过去的优等生对大、中学教师考试的准备漫不经心，所以一直都不被录取。他先在美国哈佛大学生活了一年，然后又在《晨报》中主编故事副刊，过着一种半上流人，半波希米亚人的生活。1910年，他在外交“小考”中被录取，过上了一种安宁的官员生活。但是，他已经立志当作家，他所阅读的德国浪漫主义作品，对唤醒和明确他的这一志向具有极为重要的作用。他最初所写的那些故事，那些汇集在《外省女人》（Provinciales，1909）中的短篇小说，《冷漠者的学校》，《悲怆感人的西蒙》（Simon le pathétique，写于1911—1913年，修改于1917年）等，显示出一种独特的风格，虽然有些过分雕凿，但却充满了寓意。他的朋友保尔·莫朗的父亲说：“真有意思，多么奇特的想象！这么精致，这么贴近，又这么难得

……有意思极了！象多面体的苍蝇之眼……”①。

三、战争年代

战争爆发，吉罗杜应征入伍当中士，他参加了“阿尔萨斯战役”。这一战时的远足已被他搬到《对着影子阅读》（Lectures pour une ombre，1917）一书中——这是某种为了尽量推迟死期而与命运所作的拼搏。“在埃斯纳河上伤了腹股沟”之后，吉罗杜几乎不能忍受长期的养伤生活。他急着要求派他到达尔达奈尔去加入巴伊奥将军的远征军。两个月后，他又带着新伤回到原地。

他好歹等到伤口愈合，便又去执行过数次任务：先去葡萄牙，后来又作为一个赴美教官小组的成员到了哈佛。两次在新大陆的游历，对他写作《亚美加·亚美利加》（Amica America，1919）大有启迪，这位婚龄已过的青年，对这个非常年轻的国家产生了某种神秘的亲近感。身在异乡，促使他走上追求异国情调之美感的方向，在这里，“象自然景色一样，生活也得到无私的观赏”②。这种奇异的外乡人的眼光超然于一切旁征博引，但又十分有趣地属于一位从不回避现实且敢于冒险的人。

四、官员的逃遁

战争过去了，吉罗杜漫长的青年时代也随之结束，他进入了成年。婚后，他有了个儿子，叫让·皮埃尔。1919年，他又

---

① 引自《我们年轻时的回忆》，保尔·莫朗著，第30页。——原注。

② 摘自《让·吉罗杜作品中的美学与寓意》，勒内-马利尔·阿尔贝勒斯著。——原注。

通过了一次新的考试，进入了外交事务“高级干部”的圈子。他并没有象人们所预料的那样去周游世界，反而定居在巴黎。直到1924年，他始终工作在法国书籍对外发行处的领导岗位上。他不仅是布里昂的崇拜者，而且还是外交部秘书长菲利普·贝尔特罗的朋友。贝尔特罗和新部长布里昂的矛盾，使得吉罗杜（有个指责他没有时间观念）只好去柏林使馆当秘书，后来又去担任一项与自己职责毫无关系的闲职——听从在土耳其的协约国战争损失估价局的差遣。这种“困窘”的处境虽然也有过某些改变，但基本上一直延续到1934年。

有趣的是，他一生中最长的一段沉湎于想象以排解愁闷的时期，就是这个深居简出的时期。《苏珊和太平洋》（Suzanne et le Pacifique, 1921），《朱丽叶在男人国》（Juliette au pays des hommes, 1924），《热罗姆·巴尔迪尼奇遇记》（Aventures de Jérôme Bardini, 1930）这三本小说以不同的方式叙述了离家出走的故事：讲的不再是以前的那些吉罗杜本人的流浪，而是作家在幻想中所注视着的一对男女主人翁的飘零生涯。每本书总是以主人翁返回故里来结束故事。

然而，现实的力量是不会消失的。小说家似乎还是回到了困扰他的现实之中，研究了一位因患遗忘症而成为德国公民，并因此获得新个性的法国士兵的奇怪处境：这便是《西格弗里德和利穆赞》（Siegfried et le Limousin, 1922）的主题，在这部小说中，吉罗杜似乎想规劝两个有世仇的民族消除他们之间的敌视态度。《贝拉》（Bella, 1926）也是一本极为重要的小说：杜巴尔多与勒邦达尔家的冲突，是贝特洛与布里昂不和的翻版。在书中，又是女主人翁出面为他们调和，然而，她却因此而丧生。

五、剧作家崭露才华

令人吃惊的是，吉罗杜直到1928年才开始涉足戏剧，将他的小说《西弗格里德》改编成了剧本。他与路易·茹韦（Louis Jouvet）的相遇具有决定性的意义。这位名演员几乎每年都要亲自演出或者导演一出吉罗杜的新作，使得这位似乎终于踏上了自己真正道路的新剧作家，备受观众欢迎。《第三十八位晚宴东道主》（Amphitryon 38，1929），《朱迪特》（Judith，1931），《间奏曲》（Intermezzo，1933），《特洛亚战争将不会发生》（La guerre de Troie n'aura pas lieu，1935），《埃莱克特》（Electre，1937），《水精》（Ondine，1939），一部部立刻得到社会承认的名作，令人耳目一新地证明了吉罗杜横溢的才华。与此同时，他丝毫没有放弃对小说的创作：如果说他想以《贝纳》为起点继而创作一组多部头小说的心愿没有能完全如愿以偿的话，那么，他所写的《女选民的选择》（Choix des élues，1939）和《与天使搏击》（Combat avec l'ange，1934），却是他在这一领域中所获得的最无可争议的成果中的两部小说。

题材的不同并不能掩盖他在1930年至1939年间所发表的作品中的内在一致性：这便是对《第三十八位晚宴东道主》竭尽全力也未能躲开的悲剧的揭示。这种悲剧，吉罗杜在周围的希特勒祸害的增长和战争的威胁中发现了它，而且他明白：战争不可避免。紧急关头谁也无法置身事外。可能是由于此因，他这位官员离开了避世的树荫。1934年，吉罗杜重返外交部，被任命为外交事务总检察长。周游世界的时机来到了，可是，对于一颗看破红尘的心来说，它的到来未免太迟了。他游历了波

兰、波罗的海沿岸国家、大小安的列斯群岛、美国、加拿大、新西兰、澳大利亚、马来西亚、暹罗湾、印度支那、近东、伊拉克和巴勒斯坦。然而，这些公务旅行在他的作品中没有留下任何痕迹。

六、现实的需要

战争爆发了，吉罗杜成了新闻局的总特派员。可是，文艺审查制度很快就使得这个职务只剩下一个空名，大撤退后它也就不复存在了。但不管是住在巴黎，还是住在库塞，作家的注意力从未离开过现实。身为评论家，他不能满足于只谈论文学〔《拉封丹的五次诱惑》（Les cinq tentations de la Fontaine，1938）、《文学》（Littérature，1941）〕，毅然决然地评论政治问题〔《全权》（Pleins pouvoirs，1939）、《无权》（Sans pouvoirs，遗作，1946）〕，毫不犹豫地把人们正在经历着的危机的责任推还给人自己：夫妻危机〔《索多姆和戈莫尔》（Sodome et Gomorrhe，1943）、《支持卢克莱修》（Pour Lucrèce，遗作，1953年首次上演）〕、都市危机〔《夏乐的疯婆子》（La folle de Chaillot，遗作）被茹韦于1945年搬上舞台〕和文明的危机，它象18世纪的哲学家们一样，规劝人们回复到混沌未开的善良人的神话中去〔《库克漂流记补遗》（Supplément au voyage de Cook，1935）〕。

在占领时期，与吉罗杜相识的人都觉察到他突然衰老了，又开始追求宁静，外表也变得更加严峻。民族的灾难和儿子的出走——他参加了自由法兰西抵抗力量——已经使他忧心忡忡了，而1944年初他母亲的去世更令他痛不欲生。刚刚安葬了母

亲，他自己便一病不起。2月11日，新闻社报导了一则消息：“昨天晚上，巴黎发来一封急电，昨日上午10点30分，让·吉罗杜在首都寓所里与世长辞，突发的尿毒症夺走了这位优秀作家的生命。”

结果，这一被他渐渐认识到的厄运，终于在他曾目睹过的为之奋力呼喊的祖国解放来临之前夺走了他的生命。

第二节　吉罗杜的人道主义

在吉罗杜的著作中去寻找哲学主题，可以说是对他的背叛。不过，我们决不能因此而象人们常常认为的那样，以为他只不过是一个道地的操纵言词的魔术师。他在一本本的小说中，一部部的戏剧里，围绕着一个中心主题，编织出了千百种花样，而他思想的微妙演变，大概就显示在这种编织手法之中。

一、基本主题

他的基本主题，就是人类和宇宙的和谐。吉罗杜看到自己的同胞们把自身禁锢在人类的怪癖中，并因此而与世界其它部分相脱节时，感到十分遗憾：“人渴望掌握自己的灵魂。他愚蠢地把普遍的灵魂分成碎块”（《水精》）。

为了重新找回这种类似于原罪的、由于破碎而失去的和谐，是否应该象苏珊一样，再去进行鲁宾逊·克罗索的探险呢？是否应该象埃莱克特那样“向诸神示意”，象《间奏曲》里的伊莎贝尔那样和超自然调情？人，一个忍受着人间制度的狭隘和日常生活的平庸的人，有没有和其同类分道扬镳，超然

独立、并成为“超人”的权利呢？

吉罗杜对所有这些心愿皆了然于心。他笔底的人物也和他一样。然而，他竭力避免对这些问题作出肯定的答复。尽管他对错误，对人类的种种错误深感悲哀，但他毕竟属于人类中的一员。苏珊重返故土，爱德美回到了家园，量具检查员从险恶的诗歌彼岸中夺回了伊莎贝尔，从而结束了插曲。那些不愿剪断脐带的谨慎君子们，在即将被凶险的晕眩所吞没的梦幻者面前，重新找到了自己的权利。无论是《第三十八位晚宴东道主》里的国王泰布，还是《女选民的选择》中的皮埃尔，都不容我们忽视：正是他们代表着普通的人们。至于推拒了诸神诱人的赠品，选择了凡人命运的阿尔曼妮，则是作家的代言人。

二、变调

说实话，吉罗杜作出这种选择并非完全没有犹豫和懊悔。他似乎受到了双重矛盾的困扰：

——诸神吸引他，也吸引他笔下的人物，因为他们在人世之彼岸：《间奏曲》中的伊莎贝尔如此，《第三十八位晚宴东道主》中的莱达（在某种程度上来说，甚至阿尔曼妮）也是如此。然而，这些神类很快就成了陌生人和暴君，在他们面前“每个凡夫只不过是他们的看家狗罢了”（《间奏曲》）。他们不是向人开放宇宙，而是把一个和尘世制度一样狭隘，他们自己似乎也得经受的命运强加于人类。

——吉罗杜揭示了一种人类所有的公民责任心，展示了一曲“有责任心的生活”的颂歌（《间奏曲》中的检查员）。尽管如此，他还是抨击了这个世道（《热罗姆·巴尔迪尼奇遇

记》，《夏乐的疯婆子》），并始终向往着世外桃园。“流落到鲁宾逊式的岛上的苏珊渴望重返人间，但吉罗杜梦寐以求的却正是苏珊所在的这个世外桃园”①。

吉罗杜既非哲学家，亦非逻辑学家。所以，要想在他那儿找到解决矛盾的办法是徒劳的。人们在他的作品中所见到的，更多的是一条条揭示矛盾的、变幻的光柱，或者对相反对立之物所进行的诗意盎然的介绍。他作品中的朦胧之感便是由此而生，这种朦胧感使有些人大为恼火，另一些人却极为赞赏。不管怎么说，这些没有间断的对立，这些始终等不到属音的导音，保持着一种连续的紧张状态，而它正是戏剧所需要的酵素。吉罗杜与戏剧有缘分大概就是因为这一点吧。

这一在本质上不断变动的思想所经历的本身，便是一部人们可以将其划分成数幕的戏剧。

三、“仙境的幻影”

吉罗杜的处女作是一部短篇小说，名叫《爱德蒙·阿布的最后幻梦》（Le dernier rêve d'Edmond About，1904）。该书颇受德国浪漫主义影响，写的是一个仙境般的梦。欣赏一种藏在世界内的、与有限的人类的狭隘眼界相对抗的和谐，便是作者的初衷。唯有欣赏宇宙的人的青春才配得上宇宙的韶华。憾人心肺的西蒙有权呼喊，而且是心安理得地呼喊：“啊，世界，一切与你相适应的皆与我意气相投！……啊，自然，你的季节所产的一切皆是我的鲜果。”

这种欣赏宇宙的态度，导致了他的自我反省，导致了他傲

① 摘自《让·吉罗杜作品中的美学与寓意》，勒内-马利尔·阿尔贝勒斯著，第175页。 原注。

世出尘的生活：“这就是我的春天，这就是我的生活。他们，这些芸芸众生，被生活所驱使，就象车子赶走的一只鸡。车子在身后，鸡以为它马上就会撵上来，鸡想不到可以闪到路边，让车子飞快地开过去并臭骂它一顿，鸡忘了自己还有翅膀，只知道向前逃跑”（《外省女人》）。

四、二元性的现身

1920年之后，这个一直被回避着的问题，终于以更清晰的方式提了出来：在人类和宇宙生活之间是否存在着一个误会？对这种关系断裂的觉察生出——至少是暂时地催生出——一个与偏狭人世相决裂的需要，以便让人直接到牛奶树下去饮奶，到面包树上去摘面包（《苏珊与太平洋》）。戏剧便因此而产生，然而，二元的对抗暂时还排斥着一切悲剧，这或者是因为它对悲剧一无所知，或者是因为它象阿尔曼尼一样拒绝悲剧成分。思乡之情、叹赏陶醉与智慧使吉罗杜笔下的英雄在这块土地上重获幸福，找到了“隔开了创世与原罪”（《朱丽叶在男人国里》）的伊甸园。

五、悲剧的产生

正当人与众庶民之间（《热罗姆·巴尔迪尼奇遇记》）和人与众神之间（《朱迪特》）的冲突似乎要更加紧张的时候，诸神在《第三十八位晚宴东道主》中的突然现身，为这一严峻的时刻开辟了一个新前景。仙凡二界之间的“选民们”的处境不再是一种特权，而是一个名副其实的考验。逃避，到此为止也只不过是暂时的休假，它变成了危机四伏或者濒于绝境的悲剧。另外，随着无视人们调解的良好意愿以及导致特洛亚大战

或第二次世界大战的祸患的增长和升级，悲剧的体裁便在他的历史作品中出现了。不久之前还是面慈心善的神仙们，此刻却戴上了令人心惊肉跳的面具，或者化身为一个铁面无情的厄运。爱吉斯特为了躲避命运拼尽了全力，却仍是枉然！为了挽救正义，为了让曙光重新升起，就必须毁灭一个城市（《埃莱克特》）。动作既出便不容抹杀，话语脱口也无法收回，所以水精发现："我总是忘了，对于人类来说，发生过的事便不能再发生。"

六、求助于人类团结

灾祸正在产生，它的产生大概已是必要的了。"陌生人站在那里，百般苛求，但无论怎样人们也无法将他摆脱。"有趣的是，吉罗杜一发现了人的责任，便把拯救人类的重任交还到人自己手中。两个同心协力的人，才可能挽救索多姆和戈莫尔。在《夏乐的疯婆子》中，厄运变成了人与人的格斗，因为"现代十字军远征的目标，就是人本身"〔《法国女郎与法国》（La Française et la France）〕。净化、重建、都市化，种种规划层出不穷。但是，发言的权力仍然属于老实人，属于那些摆脱了腐烂的社会，善于保持自身纯洁的人。夏乐的疯婆子有权作出这种结论："只要信任人，信任自然（……），他们便会用真实来回答我们的胡闹。实际上，我们本身只不过是天主奇思异想的产物罢了。"

吉罗杜的主要作品

年代	小说	戏剧	论文
1918	《悲怆感人的西蒙》		
1920			《可爱的克里奥》
1921	《苏珊和太平洋》		
1922	《西格弗里德和利穆赞》		
1926	《贝拉》		
1927	《大蔷薇花》		
1928		《西格弗里德》	
1929		《第三十八位晚宴东道主》	
1930	《热罗姆·巴尔迪尼奇遇记》		
1931		《朱迪特》	
1933		《间奏曲》	
1935		《特洛亚战争将不会发生》	
1937		《埃莱克特》	
1938			《拉封丹的五次诱惑》
1939	《女选民的选择》	《水精》	
1941			《论文学》
1945		《夏乐的疯婆子》	

第三编 1939年以后的文学

第一章 概述

与第一次世界大战中的情形正好相反，文学生活在第二次大战中并未中断。突如其来的溃败（1940年6月）以及从占领时期直到1944年解放为止的昏沉麻木状态，并没有割断萨特或加缪作品的连续性，他们在战前便已开始发表作品，战争期间亦未停止，一位在1943年出版《存在与虚无》（L'être et le néant），另一位在1942年推出《局外人》（L'étranger）。在那些阴暗的年月里，恐慌不安的气候反而成了存在主义扩散其主张的最佳氛围。“法国的失败，复兴祖国和抵抗侵略的意志，合作者的妥协，居民的迁徙，互相对立的阵营却使用相同的语汇和相同的价值观念，死亡、酷刑和背叛的消息频频传来。国无论大小却都信奉马基雅维利的理论，还有对军队和平民的骇人听闻的屠杀，一场不可思议的、世界性的战争带来的所有这些现象将一种文明的背景炸得粉碎，这种文明曾自以为是开放性的，眼下却在恐怖或英雄主义的气氛中发现了其理解力的局限性。意识显示出一种向往自由的绝对激情。”①

① 爱德华·莫罗-西尔（Edouard Morot-Sir）语，见《法国文学》（Littérature française），拉露斯出版社，第二卷，1968年版，第309页。——原注。

第二次世界大战的后果至今还影响着法国的政治生活。法国人民对于战斗的法兰西及其首领的忠诚促进了第四共和国向第五共和国的过渡，阿尔及利亚危机和内阁的不稳定更证实了这种过渡的必要性。这一时期的某些重要作家（弗朗索瓦·莫里亚克、安德烈·马尔罗）曾经预示过这种忠诚，可是，戴高乐式的民族主义（在《阿斯特里克斯》Astérix取得成功的时刻，人们曾试图将它与高卢民族主义混为一谈）并不能产生出好的文学，在这方面，它没法超越别的美好情感。

也许要等到原子弹时代，国内的政治问题才退居次位。一旦世界分裂成一些巨大的阵营（“冷战”期间的东西两极），传统的右派与左派的对立便销声匿迹了。当代作家，不论他信奉什么样的意识形态，极少有人对这个时代中发生的大事件无动于衷：如原子弹的威胁（尤奈斯库Ionesco，《空中的行人》Le Piéton de l'air）、越南战争（阿尔芒·加蒂Armand Gatti，《越南的越》V. comme Vietnam）。

然而，我们还是可以观察到作家对于自身的审视。乔伊斯（Joyce）曾写道：“历史是一个漫长的梦魇，我竭力想要从中苏醒过来。”我们常常发现，新一代的诗人和小说家似乎选择了遁世的立场，选择了一条“迷宫”式的道路，或者一种观照永恒的眼光，观照“时空数之崇高壮丽”（让·福兰 Jean Follain语）的眼光。

第二章　存在主义与荒诞

艾玛纽埃尔·穆尼埃（Emmanuel Mounier）①于1946

① 穆尼埃（1905—1950），法国著名人格主义哲学家，评论家。

年曾经这样写道："本世纪最荒诞的事情莫过于存在主义的风行一时。"当然，我们可以反驳他说，后来还有其他许多以"主义"命名的流派蜂拥而至，他并没有见到。起码，这句戏谑之言指出了一种哲学和一种文学在舆论中的重要地位，它们不仅仅在表面上风行一时，还产生了一批新颖独特、能传之久远的作品。

第一节　由存在到实存

从现象学①中派生出来的哲学流派推翻了传统哲学的公设，断定在人身上存在先于本质，或者用萨特的话来说，就是"人首先存在着，然后他才成为张三或李四"②。这样一种态度当然可以看作是对于思想史上留存下来的无数疑问的崭新解答。

在存在主义哲学中，人的孤独是一个基本命题：人不可能指望得到任何上帝的救助，因为它不可能先于它自身的实存而存在。③结果是，人被抛弃了，不得不独力承担自身的自由，正如萨特在《存在与虚无》中所说的："人被罚作自由之人"。因此，人必须选择一个约束着他的本质，逃避选择是不可能的，"自由是选择的自由，而不是不选择的自由。实际

① 这种哲学方法主张通过对事物本身的描述，摈弃一切概念性建构，来发现意识与本质的超验性结构。它起源于德国，在法国最重要的代表人物是莫利斯·梅洛-庞蒂(Maurice Merleau-Ponty 1908—1961)。——原注。

② 1944年12月27日《行动》杂志。——原注。

③ 与无神论并存的，还有基督教存在主义，代表人物是卡尔·雅斯贝斯(Karl Jaspers)，在法国则有加布里埃尔·马塞尔(Gabriel Marcel)。他们认为，生存建立在对于存在的超越及其在上帝身上的投射之上。——原注。

上，不作选择，也就是作出了不作选择的选择”。①由此产生了自由的荒诞性，它强迫我们承担对于世界的责任。

那么，我们与这个世界之间到底是一种什么关系呢？对于现象学派的存在主义来说，原始的存在（“自身”）只能通过我个人的行为才能具备某种意义：因此它成为一种“为自我”，这种“为自我”是随着每个人的意识设想的不同而变化的。这样客体的顿悟也就是人的顿悟。②一旦他人也象我一样具备“为自我”的意识，那么与他人的关系便产生了差异：萨特借用黑格尔③对于主人与奴隶关系的辩证分析方法，认为他人便是生存的悲剧。我自己所创造的世界一旦受到他人的注视，便处于危险之中，也就是说我自己“时刻处于危险之中”。④因此与他人的关系只能是一种排斥性的联系，或者更准确地说是一种无法避免的冲突，正如《间隔》（Huis-Clos）中所说的：“他人就是地狱。”爱与友谊同样都逃避不了这种严峻的生存规律：“与他人相比，我成了多余的人。”任何真正的沟通都成为不可能：每个人都将自己封闭起来，否则便要“沦为虚无”或者处于屈服的地位。在任何情况下，这都不能给他人的问题带来任何新的答案。生存是荒诞的，“没有道理，没有原因，也没有必然性”。⑤

---

① 《存在与虚无》，第561页。——原注。

② 这种相互关系可用胡塞尔（Husserl）的一句名言来概括：“一切意识都是某种事物的意识。”——原注。

③ 黑格尔（1770—1831）是《精神现象学》的作者。——原注。

④ 《存在与虚无》，334页。——原注。

⑤ 《存在与虚无》，713页。——原注。

第二节 萨特（1905——）①

萨特的著作，以其纷繁庞杂和质量超群而雄踞于本世纪中叶。然而，除写作之外，他的人品和他在现代社会中所进行的斗争完美地吻合，使得他在不懈地追求一种新伦理的过程中获得了无与伦比的荣耀，也表明他在现实中体现出强烈的哲学意义上的“介入意识”。

一、“从某种意义上说，我选择了出生”

让-保尔·萨特（Jean-Paul Sartre）出身于一个资产阶级家庭，两岁时便失去了父亲，由祖父母抚养长大：母亲的改嫁使他成为一个“私生子”，成为一个无根之人，他只能逃避到丰富的思想世界里去。从巴黎高等师范学校毕业之后，获得哲学教师学衔，他先在勒阿佛尔教书，然后到巴黎，后来在柏林的法兰西学院工作。在那里他聆听了哲学家胡塞尔②的讲课。

在撰写哲学著作（《存在与虚无》、《辩证理性批判》Critique de la raison dialectique）和文学作品（评论，小说，戏剧）的同时，萨特还在政治生活中扮演一个重要角色：积极“投身于”一个他自觉应对其“负起责任”的世界之中，而且受到马克思主义的诱惑，他总是站在由一个时刻不忘与资产阶级划清界线的左派所组织的一切斗争最前列。由于积

---

① 萨特于1980年4月15日去世。

② 胡塞尔（1859—1938）是现象学的创始人，他通过“本相还原法”（由实体还原到形式）改变了笛卡尔的“我思故我在”哲学命题。——原注。

极为一些杂志（《现时代》Les Temps Modernes，《人民事业》La Cause du Peuple）撰稿，并且经常在公共场合发表演说，萨特好几次受到当局传讯，可从未被深究过：戴高乐将军常打趣说："我们可不敢逮捕伏尔泰！"

二、萨特式的"选择"：从吕西安·弗勒里埃到让·保尔·萨特

我们只要将《一个工厂主的童年》（L'enfance d'un chef，1939）①中主人公的观点与《词语》（Les mots，1964）中青年让-保尔的观点加以对照，就可看出萨特思想中"选择"的重要性。通过《墙》中辑录的五篇小说，萨特描绘出一些极端的处境，既有虚构亦有亲身经历：面对死亡的生之荒诞（《墙》Le mur），导向疯狂的清醒（《艾罗斯特拉特》Erostrate②），孤独般的爱（《房间》Chambre）。在篇幅不短的《一个工厂主的童年》中，作者指出人们如何由于轻率的"背信弃义"而成为一个僵滞的存在，与一种不变的秩序紧密相连。

> 吕西安·弗勒里埃在作出将接替他父亲的允诺之后，发觉在他那资产阶级式的童年和少年时代，他过的是一种虚与委蛇的矫饰生活。为了找回他的自我，他积极备考巴黎高等工艺制造学校；为了试图克服他内心的忧虑，他从超现实主义和精神分析那里寻觅良

① 这是小说集《墙》五篇小说中最末一篇。——原注。

② 艾罗斯特拉特是古希腊的一个无赖，他想做一件惊天动地的事情以扬名于世，便放火烧毁了世界七大奇观之一的狄安娜神庙。

药。后来他又在“国王报贩”①中活动，扮演反犹太主义分子的角色，终于找到了内心的平衡。从此他意识到作为“工厂主”的权利，他将能够领导父亲留给他的工厂。

想要肯定自我，成为不论哪一种人（只要能感觉到就行）的愿望，使得年轻的弗勒里埃严格遵守人人都在其中“扮演”其角色的社会生活秩序。最初，当他拒绝其社会地位时，他追求的是通过“打碎一切现有感觉”以自主的方式来建立他的实存：可他在理智上又受到“蛊惑”，不敢将他的试验进行到底（拒绝抽大麻，不愿接受同性恋……），总是受到酸腐道德的钳制。于是他很快便逃避到一切旧有的人生态度之中，稳妥而又易于承担：这种“背信弃义”激励着他，使他在上流社会中占有一席之地。在别人看来，他“信心十足”；而他自己则认为，他在获得一个凝固的实存的同时，也失去了自由：他成了一个社会化的客体。

年轻的让-保尔社会状况与其相仿，他在《词语》中亦揭示出生活的“喜剧性”：保鲁②成长于一个向其灌输“路易·菲利普时代的思想”的资产阶级家庭，他先以背弃宗教信仰，继之则通过写作来进行反抗。为了“长大成人”，这位受浪漫故事吸引的孩子，首先幻想成为“作家——骑士”，阅尽世上的苦难，用笔来讨伐它们：

我成了一名纯洁派教徒，将文学与祈祷混为一

① 一个试图复辟君主制度的极右派团体。——原注。
② 让-保尔的乳名。

谈；我将为它献身。

随着时间的流逝，即使他后来放弃了“作家——殉道者”的理想，萨特也并没有“还俗”，虽然他有时候也对写作的效果产生怀疑：“无论如何，”他写道，“我正在写，我将来也会写出许多书来；这总会有用处的。”

这位《词语》的作者在拒领诺贝尔文学奖（1964年）从而不承认评论界为他戴上的大作家桂冠之后，便毅然转向了直接行动。不管怎样他还是写出了一系列小说和戏剧作品，描绘出这样一个新的世界，在这世界里行动将代替享乐。

三、介入：批评家萨特

萨特认为，所谓人道主义文学便是一种功利主义的写作，他在其理论文章中不断地阐发这个观点：《什么是文学？》（Qu'est-ce que la littérature？1945），《文学能干什么？》（Que peut la littérature？1964）。这些著作提出了写作的一些根本问题：什么是写作？为什么写作？为谁写作？他的回答是完全介入的态度：文学，首先是散文，对于一个选择写作的人来说，是战斗的工具。他还谴责艺术家的被动性，“百年来一直天真地幻想着投身于他的艺术。”不论其主观愿望如何，作家都已“身不由己”，不得不与面对他的世界和现实作斗争，作他所处时代的见证，将他的作品“历史化”，将他对作品形式和风格的追求转化成“具体的和标有日期的请愿。”

正是基于这种作家“使命”的伦理观点，萨特否定了普鲁斯特，福楼拜，龚古尔兄弟，甚至巴尔扎克：他们在重大历史

事件面前的沉默，正表明他们的作品及他 们 本人 并非完美无瑕。在这样的境况下，任何批评的尝试都只能是一种激烈的指摘（例如1947年写的《波德莱尔》便谴责诗人“既想存在又想生存”）或者是热烈的赞颂（比如写于1952年的、充满悖论的《圣人热奈，逢场作戏的人和殉道者》Saint-Genêt, Comédien et martyr，该书通过领受和完成一种处于正 常 人道主义边缘的生活来解释诗歌创作。）。

萨特的最后一部著作，未完成的《家庭中的白痴》（L'idiot de la famille, 1971—1972）出色地阐明了萨 特 式批评的雄心：“如今人们对一个人能了解些什么呢？”关于这个问题，哲学家萨特试图既以精神分析法、马克思主义方法，又以存在主义方法来加以回答，以便能够完整地揭示 福 楼 拜这个人，而“不留下任何阴影”。这实质上是批评的基本问题，只不过在界定人与作品之间联系的探索过程中换了一 种 提 法罢了。为了实现他的计划，萨特采用了心理学中“情感同化”的方法，设想自己处在《包法利夫人》作者的位置上，然后将他的探究以一种个人不间断的往复运动（即“前进——逆退”方法）推进到他的作品和他的历史当中。就这样逐渐产生了一个小说人物，居斯塔夫：他将一本批评著作写成了一部“真实小说”，这是一本记叙年轻的福楼拜不懈斗争的小说，年轻人为了逃脱社会的束缚，一头闯入了艺术的王国，或者正如哲学家萨特所写的那样，“只好用一个为艺术的存在来代替一个资产阶级的存在”。事实上，在福楼拜这个人物的身后，隐约可见作家萨特的影子，因为“萨特笔下的福楼拜，就是福楼拜笔下

的一个萨特。”①在这部庞大的研究著作的前两千页中，正是“整个萨特”，通过一个起中介作用的主角，而变得清纯透亮起来。

四、面对小说的小说家

萨特的小说创作表明他执意要与法国小说的传统决裂。有人甚至说《恶心》（La nausée，1938）是“一长串作品中的颠峰：巴尔扎克、福楼拜、普鲁斯特和萨特②。”从对事件的否定到特定时刻的升华，萨特跨越了一个新的时期，这时期“也许标志着小说的末日”。

确实，萨特的尝试与小说本来的设想是背道而驰的，因为他想要“以一种文学样式来表达真相和哲学感情。”

> 正在准备进行一项历史学研究工作的安东纳·洛根丁，有一天发现了恶心：他的自我被搅乱了。在图书馆里，他遇见一位自修者，此人自称在人道主义中找到生存理由。一个星期天，洛根丁看着布维约瓦一家从眼前走过，觉得他们就象一群“无赖”；接着在最终失去他的自我意识之前，他一边注视着一棵栗树的树根，一边彻悟到偶然性的妙谛。他的实存在他看来显得空虚，毫无意义：于是他决定写出一本书

① 塞尔日·杜布罗夫斯基（Serge Doubrovski）语，见1971年7月2日《书籍世界》（Le monde des livres）中的《一只奇异的陀螺》。还可参考同一期中马尔塔·罗贝尔、雷蒙德·德布雷-日奈特和皮埃尔、巴尔贝利等人的文章。另还有萨特在1971年5月14日该刊上发表的谈活。——原注。

② 米歇尔·雷蒙（Michel Raimond）语，见《大革命以来的小说》（Le roman depuis la révolution）第211页。——原注。

来，以便“能回忆起他那毫无恶意的生活来。”

通过他笔下这个象一只真正的豚鼠般的人物，萨特试图指出事物的蛊惑力；由此产生了这部充满哲理思辨的日记体小说的奇特结构，书中有些地方着实叫人眼花缭乱：咖啡馆侍者的背裤吊带，公共汽车上的长凳，栗树树根……这种描写与普鲁斯特那些密码般的句子完全背道而驰。对于洛根丁来说，只有一种现实是肯定的：即生活的荒诞性。萨特拒绝深层的精神分析，——“我既不是处女，也不是教士，不必玩什么内心生活的把戏”——他将他的主人公描写成一个空洞的存在，一个与时间毫无关联的空虚，没有“任何欲望”。更有甚者，萨特笔下的人物不仅不是随着情节发展愈来愈清晰，反而正相反，人物形象渐渐淡化，甚至让人怀疑他的自我的存在：“现在，当我说‘我’的时候，我仿佛觉得空洞无物。”

《恶心》中的毁灭欲不仅仅适用于洛根丁：那嘲讽、戏谑、常常也很幽默的口吻，使得这种首次以悲剧形式出现的世界末日场景变成一种对于人类圈套的巨大嘲笑。萨特在此通过洛根丁之口借用了笛卡尔的一句套话：“我不思想，故我是一撇胡须。”

洛根丁的失败和他最终的爆发使人可对《恶心》盖棺论定，而《自由之路》（三卷，Les chemins de la liberté）却自1949年以来一直得不出结论，无疑我们应该从中看出作家的态度已发生变化：虽然说在《理智之年》(L'âge de raison)尤其在《延缓》(Le sursis)中观点已呈多元化，萨特还是放弃了一种文学样式，因为此种样式并不能使他真正描绘出那些一直缠绕着他的内心冲突。他笔下的人物常常背离那些赋予

小说创作以灵气和存在理由的规则。萨特式的教诲只是在戏剧和论文中才得到完美地表达，因为这两种形式可以或通过动作，或通过语言来完整地表述出一种经验，而小说则无法将两者结合起来。

五、一种境况戏剧

萨特当然会自觉不自觉地被戏剧这种体裁所吸引，他认为戏剧是一种有效的方式，可以感动大量的公众：从1943年到1965年，十部上演的戏剧都表明了同一个愿望，那就是要打动观众，不是通过戏剧手法的翻新，而是通过对主要的特定时刻的挖掘，在这个特定时刻里，“自由在不同境况中作出自我选择”，在这段时间中，“一个性格正在形成”。由此可以得出结论，萨特的戏剧只能是一种问题戏剧：主角想要通过一种无可挽回的行动来投入他的生活。因为对于那些被命运打上烙印的人们来说（俄瑞斯忒斯① 事实上的孤儿状态，葛茨② 的私生子出身，雨果③ 激情的缺失，弗朗茨④ 的被幽禁），要想逃脱他们生存中的空虚，介入生活便是唯一的出路。准确地说，萨特想要为我们指出的是，在极短暂的一段时间内，人们作出选择并付诸行动，那么他们就会达到一个富足的实存。在此之后，他们别无他途，只有从这个世界上销声匿迹。

我们可将萨特的戏剧作品分为五大部分⑤：除了《间隔》

① 《苍蝇》一剧中的人物。

② 《魔鬼与上帝》一剧中的人物。

③ 剧本《肮脏的手》中的人物。

④ 剧本《阿尔托纳的幽禁者》中的人物。

⑤ 弗朗西斯·让松（Francis Jeanson）也作过如此划分，它使人们对萨特的戏剧有了一个全面的概括了解。见《萨特自述》（Sartre par lui-même）中的“私生的戏剧”一章。——原注。

（1944）——该剧中的人物被死死禁锢在一种“反境况”戏剧的死气沉沉的世界中——之外，我们可以逐次分别出一个被迫的和个人的介入时期（《苍蝇》Les mouches，1943中的俄瑞斯忒斯），和一个集体名义下的介入阶段（《肮脏的手》Les mains sales，1948中的贺德雷和《魔鬼与上帝》Le diable et le bon Dieu，1951中的葛茨）。与这些积极介入的剧本相反，后来写出的两组作品提出了对“背信弃义”作出的选择加以否定的观点：一方面有反映社会习俗的作品〔《基恩》①剧中的基恩(Kean，1953)和《涅克拉索夫》(Nekrassov，1955)中的乔治〕，另一方面也有世界大骗局的悲剧〔《阿尔托纳的幽禁者》（Les séquestrés d'Altona，1959）中的弗朗茨〕。

萨特的戏剧与他的哲学思想有很紧密的联系：人们在其中同样能找到想要建立一种新道德的愿望，可是正如作家在《存在与虚无》结尾处对一种人们翘首以待的契约所作出的许诺一样，他笔下的人物也只能一个个在他们探索历程的尽头收获失败的苦果：由于无法超越他们的介入行为，他们从未能找到一条伦理的康庄大道，而这大道应该是他们一切行动的核心。倘若人们千辛万苦获得的自由不过是一种空虚乌有之物的话，那么热衷于追求自由便毫无意义可言。因此摆在人们面前的首要任务是要创建一个能赋予萨特式自由以意义的世界。

我们必须指出的是，萨特还是一位出色的政论家，一位天才的记者，一位热情洋溢的战士：如果考虑到哲学家和作家萨特的艺术观念或更确切地说他所采用的工具，那么他在一部文学史中可以出尽风头。但是，萨特在某一方面表现出色并不是

① 《基恩》原是大仲马的一部小说，萨特将其改编成戏剧。

萨特主要作品一览表

	小　　说	戏　　剧	哲　　学	评论及其他
1936			《想象》	
1937	《墙》			
1938	《恶心》		《想象的事物》	
1940				
1943	《理智之年》①	《苍蝇》	《存在与虚无》	
1945	《延缓》①	《禁闭》		
1946		《死无葬身之地》 《毕恭毕敬的妓女》	《存在主义是一种人道主义》	《论犹太问题》
1947				《波德莱尔》
1948		《肮脏的手》		
1949	《心灵之死》①			
1951		《魔鬼与上帝》		
1952				《圣人热奈，逢场作戏的人和殉道者》
1960		《阿尔托纳的幽禁者》	《辩证理性批判》	
1962				《马克思主义与存在主义》
1963				《词语》
1963			《超越自我》	《什么是文学？》
1971—2				《家庭中的白痴》

① 这是未完成的系列小说《自由之路》中得以出版的三部小说。——原注。

最重要的事情：重要的首先是他从他所创造的世界中为我们提供的视野；他将“当代意识的那些散乱的材料”系统化，这是一种强烈的愿望，想要在一个“拒绝一切人类生活价值”①的世界中找到一种新的生存理由。

第三节 加缪（1913—1960）

与萨特完全不同，阿尔贝·加缪（Albert Camus）不是作为一个思想泰斗，而是作为一名艺术家扬名于世的。然而，也许比之《恶心》的作者更甚，他不由自主地做了整整一代人的精神导师：加缪笔下的人物都是一个时代的见证（比如《局外人》中的默尔索），这时代压迫着人，使人不知所措，他们最终只能用“反抗”来抵御生活的“荒诞性”。至于作家本人，他在艺术上的奢望便是“渴求永恒”②。

一、“当然，活着从来并非易事”

阿尔贝·加缪出身于普通农业工人家庭，他在故乡阿尔及利亚度过童年。父亲在第一次世界大战刚开始就战死了。他做过各种各样的工作，以便挣钱维持他研习哲学．可是疾病却阻碍他将学业进行到底；与此同时他组织了一个演剧团，写一点或者改编一些剧本。1937年他出版了一本论文集《反与正》（L'envers et l'endroit），一年后又发表《婚礼集》（No-

① 加埃唐·皮孔语，《法国新文学概观》，巴黎，N.R.F.1960年版，第105页。——原注。

② 莫里斯·纳多（Maurice Nadeau）语，见《大战以来的法国小说》中“小说家加缪”一章，巴黎，N.R.F.“思想丛书”1970年，第116—118页。——原注。

ces）。

二次大战时，他因身体状况不佳而不能从军服役。在整个占领时期，他都在一个名叫“战斗”的抵抗组织里活动。1942年连续有《局外人》和《西绪福斯神话》（Le mythe de sisyphe）问世。解放时，他正主持《战斗报》，1947年当他出版了《鼠疫》（La peste）之后，便放弃了报界生涯，因为他想全身心地投入文学创作：写剧本，还将陀斯妥耶夫斯基，福克纳或卡尔德隆[①]的作品改编成戏剧；写评论，如《叛逆者》（L'homme révolté），萨特激烈地指责该书带有一种“想想主义的、道德主义的、反共产主义的态度。”

1954年，阿尔及利亚事件粉碎了他的信念，也使他一度又回到了报界；可他还是继续文学创作〔《堕落》(La chute)、《流放与王国》(L'exil et le royaume)〕，于1957年摘取了诺贝尔文学奖桂冠。3年后他在一次车祸中罹难。

加缪的作品带有一个倍受折磨的心灵的烙印，在这心灵上也留下了一些重大事件的痕迹：正如萨特所指出的，它们实现了“一个人，一种行动和一部作品的绝妙结合。”

二、荒诞系列

早期的散文作品中那些抒情而又充满声色之乐的篇章歌唱着“无限地去爱的权利”和在地中海明媚的风光中生活的幸福，在那里，“太阳和海水可尽情享用”。但很快地加缪便发现了荒诞感：他将在一部小说，一部理论著作和两部戏剧作品中清晰地阐述这种“无法抓住的感觉。”

---

① 卡尔德隆（Pedro Calderón de la Barca，1600—1681），西班牙诗人、剧作家。

1937年，加缪打算写一部“能调和习俗与生命”的《幸福的死亡》（La mort heureuse），可这部小说未完成，但它为后来的作品铺平了道路。翌年，开始写作《局外人》，1940年完成，但直到两年之后才得以出版。

小说的第一部分掺杂着叙述者的感觉，结束时，默尔索被太阳、海风和大海弄得晕头晕脑，朝一个阿拉伯人开了枪，“在不幸之门敲了短促的四下”。他就这样无缘无故地、也不由自主地成了一个杀人犯。

在第二部分，默尔索被社会判决了：所有的人都指责他结交一些不三不四的朋友，指责他在母亲死后竟表现出那样的冷漠态度，在这种氛围中，他执拗的沉默导致他被判死刑。被处决前，他敞开心扉容纳了世人那淡淡的冷漠。

第一人称自叙首先具有风格的价值。这种风格是从美国小说摹仿而来的，它超越了一种虚假的简洁，揭示出默尔索的真实面目：第三人称叙述给人的强烈印象是人物不在场，——第一人称则象一架照相机，他不会发什么议论但却可以记录下他生命范围中的一切现象。作为局外人的默尔索在许多方面就象一架照相机：对于时限毫无感觉（“今天，妈妈死了。也许是昨天，我不清楚。”），对周围世界无动于衷（他回答玛丽的结婚请求时说：“我无所谓”），对于社会规则一窍不通（比如他在审讯过程中一言不发就是明证），他被动地接受美、太阳、大海带给他的生理印象……在他看来，幸福并不是一种智识结构，一种神秘的求索或一个空灵的概念，而是一种实实在

在的东西。这就是为什么那最终的毁灭（它使得主人公意识到“世人的冷漠”）并不是一个胜利，而是一种失败。对于那些想要活着，而又不愿自省的人们来说，这种失败是一种威胁。

活着，是权利还是责任？答案将来自于一部讨论荒诞的著作《西绪福斯神话》。加缪排除了各种妄想：日常生活当然是无意义的，但也必须拒绝自杀，因为自杀并不足以抵挡世界的荒诞性。实际上，荒诞并非一种已知的原始状态，而是意识与它对外界的投射之间“分离”造成的结果：若要阻止荒诞产生，必须要满足两方面的基本条件，这一点，自杀（它消灭了意识）和希望（它一开始就改变了人与世界之间关系的意义）都无法达到。加缪最终求助于反抗，这是对于人类生存条件的永恒挑战，在这中间人发现了“他的”真正的自由：他自绝对状态过渡到能使他正确衡量自己的相对状态。

加缪有两个剧本，表明了两种对于荒诞的阐释，一种体现在一个人物的行动之中（《卡利古拉》Caligula，1944），另一种在一种怪诞的情境中不可避免地走向悲剧（《误会》Le malentendu，1944）。如果说第二个剧本显得过于简略、过分理论化（荒诞是一个命题而从来就不是一种实存）、过分技巧化（让和马尔塔，虽然具有无可争议的力度，可与其说他们是两个人物，还不如说是两个象征）的话，那么《卡利古拉》则具有震撼人心的悲剧力量。

在他心爱的妹妹死去之后，卡利古拉发现了这样一个既伟大又可笑的真理，即“人们正在走向死亡且无幸福可言”，于是他决定移居到一个完全不同的秩序中去，即荒诞之中，“在那里不可能便是统治一切的国王”，这样就能够将他那“无限制的”自由肯定下来。这是一种普罗米修斯式的、亵渎神明的

谵妄，想要“混淆天空和大海，不分丑陋和美丽，让痛苦发出笑声”，这只能通过犯罪方可得以实现：若要按照被创造之前的形象来塑造人类，那就得毁灭现存的人类……也就是将他自己打入孤独之中。荒诞并非存在于卡利古拉的设想之中（西皮翁Scipion在这设想中看到一种“扭曲的真相”），而是存在于他那导致失败的实行过程之中。濒于疯狂的卡利古拉最后得出结论说：“我没有走正确的道路，因此我什么都没有得到。我的自由并非最佳。”拥护平庸秩序的罗马贵族们将他乱刀剁死，因为他们从平庸中获得荣耀。

象默尔索或西绪福斯一样，卡利古拉也发现，他独自反抗，获得的结果只能是虚无：为了达到消除荒诞的永久平衡，必须选择一个能超越个人介入的解决方法。

三、人道主义的反抗

倘若反抗是真正能抵御荒诞的良方，那么唯一的成功机会便是“对联合加以重新认识，当然其中包括斗争的联合”。这是唯一能使个人不致陷入虚无主义的孤立之中的态度。

经过长达8年的酝酿之后，《鼠疫》终于在1947年问世，它的问世带有反《局外人》的味道。

> 1947年的奥兰：老鼠们不断死亡，带来疾病。瘟疫很快流行开来，城市不得不宣布隔离。一种新的生活悄然出现：一些人进行黑市买卖，传教士们则宣扬说这是神的惩罚，医生里约在塔鲁协助下组织志愿救护队。大批的人在死去；面对临死前的年轻的奥通，帕纳鲁神父顿悟到恶不过是一个无可辩解的丑行罢了。

随着冬天的来临，灾难渐渐远离，可在最后一刻还是带走了塔鲁的生命。当得到解脱的人群尽情欢乐的时候，里约还保持着清醒的头脑，因为“鼠疫的病菌并没有死去而且永远不会消失。”

《鼠疫》的核心问题更多的是有关生存方式而非生存理由：“人们可以成为抛弃上帝的圣人吗？”塔鲁发出这样的疑问。

一开始，也是一座城市，城里拥挤着机械的人群，就象在《局外人》中一样。但在这里，生活的观察者并不是象默尔索那样的人物，而是具有清醒意识的塔鲁。然后一切突然都被搅乱了：灾难的降临改变了人们身上的惰性，人们开始尝到痛苦的滋味并且找到了爱：当然不是记者朗贝尔所鼓吹的那种自私的爱，而是那引导着里约的对于人类的“同情心”。“单单寻找个人的幸福应该是羞耻的”：鸿沟被跨越了，共同的爱使得反抗的矛头一致对准上帝建立的秩序，因为它创造了一个“孩子们在其中倍受折磨的世界”。

帕纳鲁的人生态度并非积极的人生态度，他逃遁于一个令人恐慌而又原始的信仰之中，去“爱他所不理解的事物”，即令那使他气愤；他还自认为不能承担他的反抗责任，因为他在上帝那里得到了非理性的救助。因此必须承认个人的正直廉洁（“真正的”医生）是有可能的，正是个人通过他纯洁严谨的外部行动战胜了恶。灾难只能经过一个由意识到行动的过程才能得到制服。

这场个人幸福与他人生存之间的斗争给加缪的两部完全不同的戏剧作品提供了着眼点：《戒严》（L'état de siège，1948），该剧在技巧上大胆创新，调动了一切语言的和视觉的

表达手段，令观众目不暇给；另一部便是使人心碎的悲剧《义人》（Les justes，1949），该剧分析了1905年一个俄国革命小组中爱情与斗争的关系。如果读者觉得《戒严》中的讽喻过于晦涩的话——他面对的与其说是富有力度的戏剧创作，还不如说是一次有趣的探险（对鼠疫的议论以及对话不过是一些哲学名词的罗列罢了，并没有真正悲剧性的生命）——那么，那些刺杀塞尔日公爵的“敏感的刺客们”的故事，则是以鲁莽的斯特潘（“应该从头到脚毁灭这个世界”）与诗人卡里雅耶夫之间严峻的对立来打动观众的：诗人不能设想一个毁弃幸福的革命（他不愿朝公爵的马车投掷炸弹是因为看见旁边有一个小孩），并且在对多娜的感情与为他人而斗争的要求之间徬徨苦恼。由于都不能容忍“哪怕是一分钟的自私”，两个死对头在同归于尽中取得了一致，只有这样才能解决他们之间的矛盾。

就这样，从荒诞系列的虚无主义，加缪过渡到了反抗的人道主义：在《叛逆者》中，他继续了《西绪福斯神话》中的思考，并且超越了它，为新时期作品中出现的人物打下了理论基础。当西绪福斯正在思索人与他自身（自杀）的关系时，《叛逆者》一上来便从谋杀的角度将他人引入到思辨中来：我能杀死一个人吗？加缪由此转向对反抗的分析：与第一本论著不同（那本书中首先是“反对”荒诞），新的造反态度是积极的，是为了一种价值而介入：友谊，与他人的沟通。这样，与萨特的观点不同，加缪的思想是随着人类本性的变化而发展的，也就是要达到人类本性的最基本的价值。

四、朝向一种新的人道主义吗？

在《堕落》（La chute，1956）中（这是从《流放与王

国》中独立出来的一个中篇），加缪描写出这样一个人物，他具备其他主人公的那些愿望和价值观，却将它们颠倒过来了。

在阿姆斯特丹的一家酒吧里，让·巴蒂斯特·克拉芒斯向一个隐形的听者（读者）讲述他的一生：他曾是一位富有的律师，因为为高尚的事业作辩护而声名大振；忽然有一天他感到他的意识苏醒过来。从此时起便开始堕落：他想起了他对世人的欺骗；他目睹一位妇女自杀而表现怯懦，这揭示出他过去的伪善。他最后判决自己为别人递送一面他本人也在其中映出形象的镜子。

这篇小说口吻是新鲜的：灵活、夸张、有讽刺意味，它既与默尔索那被动的语气截然不同，又与《鼠疫》人物口中的博爱大相径庭。难道这是加缪思想和艺术中一次决然的分裂吗？有一点是肯定的，这篇冗长的自白是一篇“倨傲的忏悔”①：在通过他的主人公之口道出他的折磨和痛苦的同时（《堕落》原先打算写成一部与萨特论争的小说），作者仿佛是在为自己身上的恶习开脱，这些恶习妨碍了他愈来愈强烈的与人交心的愿望。反抗的意识并未平息，反而在《流放与王国》的某些抒情篇章中找到了它的存在理由。

加缪死后，他的作品在现代读者中的反响愈加广泛了。如果说，一味地指出他的哲学财富是不明智的话，那么至少我们应该认识到，他的最好作品在艺术上已经得到读者的认可（这

① 莫利斯·布朗肖语，转引自阿尔贝·加缪的《评论集》，第1050—1056页。七星诗社丛书版。——原注。

加缪主要作品一览表

	小　说	戏　剧	评论及其他
1937			《反与正》
1939			《婚礼集》
1942	《局外人》		
1943			《西绪福斯神话》
1944		《误会》	
1945		《卡利古拉》	
1947	《鼠疫》		
1948		《戒严》	
1949		《义人》	
1951			《叛逆者》
1954			《夏季》
1956	《堕落》		
1957	《流放与亡国》		
1971	《幸福的死亡》（遗著）		

尤其是指《局外人》和《婚礼集》），而且使人感受到一种符合我们时代要求的人道主义思想。尤为重要的是，在这个现实主义偶像占统治地位的时代，加缪有资格断言“道德事实的存在”①。

① 让—保尔·萨特语，见《境况》（Ⅳ），第126—129页。——原注。

第四节　存在的繁荣

在存在主义之前，人们从来没有如此重视一场争斗着的存在的冲突：战后这一类的小说急剧增加，在公众中刮起一股存在主义旋风，仿佛有一个存在主义“流派”存在。称流派是很不准确的，严格来说，从来就不存在这么一个流派，只是有一个共同意愿，想要推出一批“意味深长的作品”来。

在这群作家中有一个响当当的名字：西蒙娜·德·波伏瓦（Simone de Beauvoir，生于1906年①）。她是萨特的伴侣，分担他的斗争和选择。她也曾试图为存在主义道德理论建立基础（《为了一种模糊性的道德》Pour une morale de l'ambiguité，1943），而且执著地证明妇女的地位已经降到仅仅是性或实用的对象了（《第二性》Le deuxième sexe，1949），此外在回忆录中（《岁月的力量》La force de l'âge，1960，和《时势的力量》La force des choses，1963）还指出当代知识分子的境况。但她在文学上的成就主要还是小说，尤其是《女宾》（L'invitée，1943）：在这部作品中，她以一种简洁而精当的风格，将嫉妒这种老掉牙的主题写得很有新意，其中还掺杂着关于他人的实存（从萨特赋予该词的意义上来看）的主题。格萨维埃尔和弗朗索瓦兹②树立了一种新的妇女形象，她们打破了文学曾经赖以成功的那些传统看法。

除西蒙娜·德·波伏瓦的作品外，我们还可举出其他女作家的小说作品来：维奥莱特·勒迪克（Violette Leduc）的

---

① 原文如此，有误，波伏瓦生于1908年，于1988年去世。

② 这是《女宾》中两位女主角。

《私生女》（La bâtarde），以无情的笔法深入地挖掘最隐秘的女人世界；柯莱特·奥德莉（Colette Audry）的《在浴缸背后》（Derrière la baignoire），这是文学史上极为独特的一部小说；以及玛格丽特·杜拉斯（Marguerite Duras）早期的作品。存在主义小说中男性作家也值得一提：如马赛尔·穆路吉（Marcel Mouloudji），作品有《昂里科》（Enrico），他以通俗手法处理强奸、流产和同性恋这一类新主题；让·郭（Jean Cau），他的《堂区教民》（Paroissiens）中那冷嘲热讽的风格令人想起上世纪的那些教育小说；雷蒙·盖兰（Raymond Guérin）是个摆脱不掉生理现象的作家，他以一种令人吃惊的热情注重生活的细节（《学徒》L'apprenti）。

所有这些作品为人勾勒出了一幅完整的“现实主义的”画像：人第一次沦落到与客体作比较。然而，现实主义和自然主义毕竟是遥远的往事了……

第三章　多姿多彩的诗苑：完成和发现

严格说来，战后诗歌无法完全与1939年以前的探索成果割裂开来。大量阅读40年代至50年代的诗歌作品之后，人们得出这样的印象，即开拓精神在诗歌创作中继续存在；这一点毫不奇怪，因为这时期的大诗人多半都属于二次大战前的那个庞大的作家群。但是与战前相反的是，这种开拓精神并没有形成派别。除了那些反映政治事件的诗歌之外——比如反抗纳粹暴行的诗歌，这种诗歌是那些不同的诗人由于共同的反抗和希望而

发出的齐唱——1945年以后再也找不到象超现实主义那样组织谨严的团体了。没有流派，没有运动，每个诗人都在独立地写他的作品，尽管在政治或宗教观点上某些诗人不可避免地有相似之处。

然而，这种旨趣的分散并不能掩盖某些诗人共同的特点。诗人们个人的创作活动，往往招来一些热情的小团体——崇拜者、评论家、为数甚少的狂热读者。这就说明，对于未来，对于诗歌的作用，许多人是有着共同的观点的。虽然说所有的，或者说差不多所有的诗人都已脱离超现实主义，但所有的诗人都信奉这个流派所规定的诗歌的崇高使命，所有的诗人都在自觉或不自觉地从事着一个共同的事业，那就是以新的方式创立人和现实的形象。

可是现代诗歌的这种雄心壮志，其最显而易见的结果却是诗人和读者之间的隔阂。这无疑是诗歌最令人痛心的悲剧。艺术家高傲地躲进象牙之塔，服从于“艺术纯洁”的原则，避开一切和解，这样就使得他所采用的语言与大众的差距越来越大了，尽管他也很想拆除诗与非诗之间那古老而又虚假的界墙，也想给人提供一切机会去过更真实的生活。

以上论述，非常笼统，并不能概括战后那丰富多彩的诗坛，只不过是一个压缩得很厉害的综述罢了，为后面的介绍作铺垫：只有阅读作品，了解作品获得的反响，才能得到更深的印象。由于有一些可靠的、价格亦不昂贵的选集本存在，阅读作品并不是很困难，这作为诗界幸事，可喜可贺：编纂这些选集本的目的难道不也是为了解决那个目前来说尤其重要的矛盾、并且为现代诗招徕一个它所应有的广泛而热烈的读者群吗？

第一节　反映政治事件的诗歌：为抵抗运动歌唱

“……总有一天，那些目光远大的诗人们将会卷入行动……受到挑战的诗坛再一次团结起来了，为它潜在的能量找到了准确的发泄方向；它呐喊，它控诉，它期待。”①在战争年代，法国的诗歌找到了共同的灵感，并获得了空前多的读者。创作倾向完全不同的诗人们——路易·阿拉贡、保尔·艾吕雅、儒勒·苏佩维埃尔、皮埃尔-让·儒弗皮埃尔·艾玛纽埃尔、勒内·沙尔——都集合到抵抗运动的旗帜之下，共同歌颂爱国主义精神。作为一种自由运动，诗歌创作以其精神力量来反抗野蛮的暴行。为了使所有的人都能读懂，诗歌摈弃了那些深奥的词句，采用了传统的民歌手法，运用清晰易懂的语言。地下杂志、丛刊越办越多：《南方诗钞》（cahiers du Sud)、《泉》（Fontaine），《40年诗刊》、《41年诗刊》（Poésie 40，41，）等等，无数歌喉通过子夜出版社等地下出版社歌唱博爱精神。

这种创作尝试好象有所限制；那时也确实如此。并非所有许诺都兑现了，但是也不能忽视它对1945年以后诗歌发展进程的影响；它向诗人们展示了诗歌结构形式简炼的好处，特别向诗人们揭示出那种为人类命运而创作的“宗教情感”（皮埃尔

① 语出保尔·艾吕雅《诗人的荣誉》（L'honneur des poètes），子夜出版社出版（“印行于纳粹占领期间，1943年7月14日，自由遭受压迫的日子”）——原注。

·艾玛纽埃尔语），这种情感是他们在战后返回到个人生活中去之后所永志不忘的。

第二节　已完成的作品

战后比较重要的诗歌作品都是由1939年以前就开始写作的那些诗人们创作的；他们懂得如何创新，如何裁剪他们的作品。前面提到的阿拉贡、艾吕雅、苏佩维埃尔便是这种情况。特别是皮埃尔-让·儒弗、圣-琼·佩斯（Saint-John Perse）和勒内·沙尔，他们在战前所作的异乎寻常的诺言现在都卓有成效地兑现了。

一、皮埃尔-让·儒弗（1887—1976①）

在极少被评论界打扰的孤独和寂静中，皮埃尔-让·儒弗的作品得到了发展。他的作品与当代许多重要的思潮和诗歌流派相联系，比如一致主义、弗洛伊德学派、基督教、但又不属于上述这些派别。构思奇巧，风格严峻，是儒弗作品的高明之处，但却不能赢得广大公众的赞许。

从诗人认可的早期作品（1925年以前的作品诗人都销毁了）到最近的作品，其形式特点和主题范围都有了发展，而作品中的合目的性哲学思想却始终如一。这种合目的性思想，其现实色彩远比文学色彩浓厚，它总是想从错综复杂的现实生活中理出一个头绪来："如果说诗歌是创造的话，首先是因为它用真正的语言创造真正的生活，或者说从真正的生活中创造出

---

① 此处为译者所加。

真正的语言。”① 诗歌创作并不能满足于在华丽的语言中完成作品，它是一条通向个人和大众都得到完全拯救的大道。

继《婚礼集》（Les noces，1925—1931）之后，《血汗集》（Sueur de sang，1933—1935）揭示出诗人所抒写的深刻内容。该诗集前面有一篇名为《无意识、灵性和灾祸》（Inconscient，spiritualité et catastrophe）的短文，这篇文章强烈地反映了作者所探索的三个领域或是同一个悲惨阴暗领域里的三个侧面。它们或者是轮流地或者是同时地支配着作者的诗歌记录，这些诗歌带有浓烈的色情色彩，并且被神秘主义所深化，以启示录的手法加以处理。儒弗在这里为诗歌活动下了一个漂亮的定义，他认为：“诗人们，我们应该创作出内容深刻或高尚的‘血汗’作品来，这种创作与人类那低下、美妙的繁殖力有着相同的渊源。”诗人早期的作品风格凝重，充满了晦涩难懂、令人不安的象征形象。仿佛对现实的追忆，内心的混沌，色欲和罪孽的可怕场面都感到太残酷了，以至不能直接加以表现。歌声刚刚唱起，便在窒息中粉碎了。

但是，随着作品的发展——也随着诗人生活经历的丰富——（《天物集》Matière céleste，1936—1937；《主，怜悯我们》kyrie，1938；《巴黎处女》La vierge de Paris；《颂歌》Hymne，1939—1947；《王冠集》Diadème；《歌谣集》Ode；《语言集》Langue，1949—1954；《情节剧》；《波纹闪光》Mélodrame，Moires，1956—1966），诗歌语言逐渐获得了力量。语言美试图驱逐内心生活中那可怕的魔影：

今后不再让美象一个冰冷的梦从我们那可怕的恐怖之丑中

① 语出加埃唐·皮孔。皮孔是儒弗作品的最佳评注家之一。——原注。

涌出……（《波纹闪光》）

争斗的结果产生了音乐性，诗节（经常是亚历山大体）或诗句以其和谐的节奏和完美的形式向我们生活中的丑恶挑战。这种由战争向和平，由黑暗向光明的冲动还没有真正最后平息下来：我们看到生与死那残酷的谜语还没有解开，每一次想猜破谜底的努力反而加重了它的份量。

为了更好地了解儒弗思想的一致性和丰富多彩，除诗歌集子之外，还应读一读他的散文作品：《波利娜在1880年》（Paulina 1880，堪称本世纪最优美的散文之一），《荒凉世界》（Le monde désert），《卡特琳娜·格拉沙历险记》（L'avanture de Catherine Crachat），《血腥故事集》（Histoires sanglantes），他的"无日期的日记"《镜中》（En miroir），以及一些有关莫扎特和巴赫的文章。

皮埃尔-让·儒弗的作品是很难读懂的，它要求读者有耐心，下功夫，但它确实是典范性的作品。儒弗的作品对于象皮埃尔·艾玛纽埃尔和伊夫·博纳富瓦这样一些诗人有很大影响，这是早有公论的。通过自身的发展进程，它成为真正的精神活动，揭示了诗歌在描绘人的整个内心生活方面的能力。

二、圣-琼·佩斯（1887—1975）

圣-琼·佩斯（Saint-John Perse）的事业是我们时代里最不同凡响的事业之一。从他1904年左右开始文学生涯起（那时他还是一个生于瓜特鲁普岛，名叫阿列克西·圣-莱热·莱热Alexis Saint-Léger Leger的学法律的大学生，在他的第一部诗集《赞歌》Éloges中，他把对童年的回忆与安的列斯群

岛的自然风光融为一体），到他功成名就之日止（诗人于1960年获诺贝尔文学奖），其作品以其几乎是超越时代的完美矗立着，完全超脱于本世纪最引人注目的文学流派之外。

圣-琼·佩斯的诗歌创作历史被阿列克西·莱热的外交生涯分隔开了。这两种活动常常是轮换进行的。《赞歌》出版于1911年，《疾病进展期》（Anabase）出版于1924年。在这以后长达16年的时间里，诗人先是做了大使，后来成为法国外交部的秘书长，完全不写诗了。战争粉碎了阿列克西·莱热的外交生涯——他于1940年流亡到美国，却最终奠定了圣-琼·佩斯作为诗人的光荣地位：《流亡集》Exil（后来还有《给外国女郎的信》Poème à L'étrangère、《雨》Pluies、《雪》Neiges)在1941年到1944年间出版，1945年出版了《风》(Vents)，1957年写就代表作《海边助航标记》（Amers），1960年发表《编年史》（Chronique），1963年出版《鸟》（Oiseaux)。

这些诗首先给人深刻印象的是它的手法，它的题材和它的形式。一部又一部作品（这里不是指某部诗集，而是指的所有诗歌）创造出一个世界，亦即一种语言，既丰富多彩又准确可靠。圣-琼·佩斯的诗歌被人称作“百科全书式的”诗歌，自然世界和人类世界中的一切都成为它的描写对象。自然界中巨大的力量（风、雨、雪），壮丽的景观（沙漠、海洋）与人类的能力互相映衬：“亚述武士们的姐妹是那正从高空落向大地的雨水……”过去，现在，遥远的土地和在那里发生的惊人奇迹；现代城市；古代王子、征服者和悲剧女演员们那莫测高深而又庄严古板的面容；一群群埋头于实验室的学者；所有这一切都用同样的史诗手法来处理。一切细节描写都惊人地准确，但却又好象是被带入到一个传奇般的空间和时间里去了。物质

的大地和那“耕种梦想的土地”在一种庄严的气氛中展开它们的奇迹，这种气氛使人联想到那些伟大的宗教作品。在宇宙力量和伟大事件之中，作者常常掺入人类情感的力量；在《海边助航标记》中，这种情感的力量占有很重要的位置：那深沉的色情，从一切宗教的或社会的清规戒律下解放出来，变成人和世界幽会的处所，变成他们之间的“肉体关系”，这种关系从来没有象现在这样建立得这么牢固。

我们说作者在其作品中塑造了一个完整的自然和人的世界，这说明他具有独特的表达手法。圣-琼·佩斯的诗句非常灵活多变，并不讲究对称，有时是一个简单的祈祷句，有时候一整节诗又是一个很长的有节奏的散文句子。说这种形式是模仿克洛岱尔，未免太性急了点，佩斯采用这种形式早在他读过《五首颂歌》(Cinq grandes odes)之前，而且他的形式遵循的规律与克洛岱尔完全不同。每一行诗句都是一节诗、一页诗、整首诗那精巧而复杂的结构中的一个有机组成部分……。比一首诗的精奇结构更让人惊叹的是诗中那细腻的描写，惹人注目，引人赞赏。圣-琼·佩斯擅长采用一些奇特的词汇。他对意义准确的字和科技词汇特别感兴趣，常从地质学、植物学、古代语言，甚至外国方言中借用字眼。由于他灵活地采用了各种不同的形式结构，使得这些奇特的词汇都能巧妙和谐地入诗：根据语音关系把一些词汇连贯起来，交替使用只有一个不同辅音的几个词，在一些诗句中采用迭韵或半谐音的手法。

如果说诗歌手法——不管它多么丰富——相对来说还是清晰可辨，能够加以分析的，那么诗中所蕴含的意义却显得有些模糊不清。华丽的语言，描述了大自然宏伟的运动和令人眼花缭乱的人类风情，带给读者的不仅仅是阅读的愉快。佩斯的诗是

史诗中的精华，是整个世界的史诗，而不是某个英雄或某个民族的史诗；它象一首不知疲倦地歌唱现在、过去和未来的颂歌，在大地上回荡不息，经久不散；它既不是理想化的空想，也不是对世界的承诺，而是一种对世界的认可。它超脱于一切宗教思想之外，诗中以内在的神圣事物的存在填补了神奇的上帝的空白。读一页《风》中的诗篇，便能帮助我们了解诗人的作用（佩斯世界中的奇特用法），诗人只有在为了带给人们某种意义时才去罗列事物和人的名称：

哦，诗人，哦，会两种语言的人，在所有模棱两可的事物之间，还有你，争端，在所有争论不休的事物中间——被神灵困扰的人啊！——在含糊中发言的人……

他在我们中间的任务是弄清神示的意义。答复将通过心灵的感悟得到。

不是写下来的，而是事物本身。活生生的事物，它的一切。

•

取之不竭的现实生活对我们好象很神秘，这种神秘感把我们与之分割开来。圣-琼·佩斯那深广的“神话”，其功绩大概就是为我们建立了一个深沉的世界，这世界便是我们真正的财产，而我们却只得到了一些表面的东西。这“神话”在以其最高贵的形式——需要时便采用这种形式——描绘过去和现在、憧憬未来的同时，也驱除了一个它了解其危险性的虚无，鼓舞人类去进行史诗般的冒险：

因为这里涉及的是人和他的重新崛起……

（《风》）

三、勒内·沙尔（1907—1987①）

自1945年以来，勒内·沙尔（René Char）诗歌作品的影响逐年提高，许多新诗人都奉他为楷模，评论界也对他发表了大量观点相悖的研究文章。公众对他如此青睐，显然是因为诗人具有与众不同的优点。他的优点之一可能就是比别人更懂得继承超现实主义的遗产，并且发展了这个运动的基本理论——对诗歌活动的高标准要求，对人类精神能力的高度信任——摈弃了它的一些缺陷，例如自发性，亦即某种不负责任的、“放任自流”的写作态度。

沙尔曾经是一个超现实主义者，《无主的锤子》（Le marteau sans maître）便是这一时期的反映。《独居者》（Seuls demeurent, 1945）和《伊普诺斯的书页》（Feuillets d'Hypnos, 1946）表明诗人开始了一个新的孤独的事业。沙尔参加抵抗运动之后（他曾领导过一支游击队，《伊普诺斯的书页》是他这一段经历的“注脚”），他便与文学界保持距离，退居普罗旺斯故乡，全身心地写他的作品。《雾化的诗》（Le poème pulvérisé, 1947），《早起的人们》（Les matinaux, 1950）、《致激怒的宁静》（A une sérénité crispée, 1951），《群岛上的谈话》（La parole en archipel, 1962），《在多猎物的雨季》（Dans la pluie giboyeuse, 1968）等诗集是这一时期的重要作品，其主题内容越来越深刻，但奇怪的是，它们还是忠实于诗人早期的理想，总是试图

① 此处为译者所加。

"纠正"我们，调解我们与世界及其美，与人及其善的关系。

第一个被沙尔调解成功的关系是诗歌与写作的关系。诗歌从来就是雄心勃勃而又热烈的生活的一种方式，它现在又成为一种书写的作品，要求诗人具有惊人的耐心和天才。尤其是它已成为一种美的源泉，在这里再也找不到恶运的影子。正是这种美在不停地袭击读者——这样说并不过分。大量的诗歌形式都具备这种美：格言诗、诗句整齐或不整齐的诗、散文诗，它们都以简洁明了而为人喜爱。勒内·沙尔的诗歌语言试图凝聚普通诗歌形式甚至那种散漫的诗歌的能量。常常是意象首先表现出这种能量，把它从读者的意识中解放出来，读者往往被突然呈现在眼前的新世界弄得眼花缭乱，而在这个新世界里，对立的事物却很和谐地结合在一起："我宽广的大地呀，就象一只鸟在那永恒的树上变作果实一样，我是属于你的。"或者是某种神秘而又简洁的形式在那一目了然的光亮中建立起一些半明半暗的关系："野蛮的雨滋润着路人那深沉的心。"诗人常常把我们导向一种新的对大地的感情占有，让我们感觉到一种精细的神秘，而不是那种理智虚假的解决方法："我喜欢这样的事物，它能使我眼花缭乱，然后加深我内心深处的黑暗。"诗被"雾化了"，"群岛上"的谈话道出了失落的大陆，召唤人们去寻找一统。有时候，与这种强烈的内容相反，诗人为我们唱出温情脉脉的平和之歌，这歌在外省那幸福的大地上回荡："我们唱吧……联络的翅膀已经在我们平和的气息和我们最强烈的热情之间搧起。"

这种诗常常很难懂，但总是激动人心的，它重新恢复并发展了抒情诗的手法。这种抒情诗不再是个人内心感情的发泄，而是一种世界精神的强烈要求；它也不是那种多愁善感的抒情

诗，而是一种道德抒情诗，它向人建议在他所处的自然、社会和精神世界中如何更好地生活。诗歌通过形象很清晰地预兆出一种新的存在："诗，就是受到重新评价的人内心的未来生活。"——它当然也了解那些压迫这种希望的威胁来自何方。勒内·沙尔的整个事业便是通过不断地投身"原始"生活，而致力于对人重新评价——这种努力经历过多种道路，从与纳粹作斗争到保护那逐渐被毁坏的大自然。虽然沙尔喜欢回首童年生活，因为在那样的年纪人们易于与事物的简洁性和美沟通，但在诗里却很少对于逝去岁月的伤感回忆，更多的是不断地捕捉"新的天真"。

许多人都在谈论如何更真实地生活，如果说沙尔在这中间掺入了他自己对于诗歌的看法，他的才能和意图，这丝毫不是偶然的，也不仅仅是时代的特征；生活与诗都将是真实的，因此它们将逐渐在相同的人的高贵自由中变得分不清你我了。在一个分离的世界里，诗人的工作就是致力于重新擦亮我们的眼睛，使我们归于一统。"推翻那丑陋的营建起来的存在吧，收回那初时为展示其基础而如此喜爱地注视过它的目光吧。我剩下的生活都尽在这攻击，这战栗之中了。"（《为了恢复》Pour renouer）

第三节　另一种诗歌？

在回顾战后诗歌的众多倾向之前，有三位诗人的作品值得我们一读。这些作品的形式和理想都是不相同的，但是它们各自具有的独创性却把它们联系在一起。什么都不能让雅克·普雷维尔、亨利·米修和弗朗西·蓬热三人走到一起，只有一样

东西能做到这一点，那就是他们每人都具有的想“与众不同”的意愿；避免走传统诗歌的老路，因为传统诗歌即使是作创新的努力，也是令人可疑的。

一、雅克·普雷维尔（1900—1977①）

雅克·普雷维尔（Jacques Prévert）的诗歌作品与所有其他作品的不同之处，首先表现在它的传播之广：《歌词集》（Paroles，1945）、《历史集》（Histoires，1948）、《景象集》（Spectacle，1951）等诗集家喻户晓，深受欢迎。作者让他的作品完成了诗歌最基本的使命，即直接抒发人类最简单也是最普遍的情感：愤怒、忧郁和温柔。

自然而不做作是普雷维尔诗歌的第一大优点，这使他的诗产生极佳的效果。亲切自然在文学中和在思想中一样，是一种变革性的力量。与过分矫揉造作的“精炼词句”相反，他的诗从新鲜的语句中除掉戏谑的成分，从通俗活泼的语言中去掉“沉重的词藻”。他用纯朴、深刻的爱情和博爱来反对无病呻吟的形而上学，反对束缚人而又毫无价值的道德或社会秩序；他的诗形象简洁，反映一种无忧无虑的生活，诗中描写的女人格外美丽，太阳格外明亮。

经历过超现实主义之后——他于1929年离开这个团体——普雷维尔保留了采用自由散漫的语言的嗜好，这种语言极易解脱人类。他反对过分讲究词句，认为那不是一种压抑人的形式。他大量采用街头小孩那些毫无羁绊的快活语言，这种语言没有恶意，却给人以强烈的感染力；词句中透出的那种报复式的玩笑，与其说是残酷，不如说是轻松愉快。“巴士底狱的咳

① 此处为译者所加。

嗽，巴拿马的哮喘，俄国的关节炎。”这样的语气组成了一个语言世界，在那里将军们，部长们，法官们都成了怪模怪样、受人嘲笑的滑稽形象。

这种作品虽说流于平顺随和而不深刻，但并不能使我们低估其重要性。大量采用那些不讲究修辞却很新颖独特、颇能感动人的大众化语言——这种语言在歌曲中更能大展其特长，这是对诗歌手法和目的进行的深刻的改革。普雷维尔一边摧毁一种过于矫饰、过于脱离大众的事业，一边向我们推出一种新的带着笑意的对话体诗歌，诗中描写的是一个简单的世界，充满异想天开的情趣和温柔甜蜜的感情。

二、亨利·米修（1899—1986①）

亨利·米修（Henri Michaux）于1922年开始写作。作为超现实主义的同代人，他从不接近这个团体，也从不自称属于某一流派或以某个老辈作家为榜样，虽然他对可敬的吕伊斯布洛克② 的神秘作品和洛特雷阿蒙③ 的作品表示出兴趣。亨利·米修并不认为自己属于传统文学。长期轻视和怀疑他的批评界现在之所以把他归于当代大作家的行列，这首先是因为他带领我们重新考虑我们有关诗歌职能的观念。对于那些在最审慎的孤寂中耐心地制作出来的美学目的和价值，亨利·米修要么佯

① 此处为译者所加。

② 可敬的吕伊斯布洛克（Van Ruysbroek, dit L'Admirable, 1293-1381），比利时布拉邦特省人，神学家和作家。他的神秘作品是荷兰语言最早的文学代表作之一。

③ 洛特雷阿蒙（Isidore Ducasse, dit le comte de Lautréamont, 1846-1870），法国作家。他被超现实主义推为先驱之一，著有《马尔多洛尔歌集》（Chants de Maldoror, 1869）。

装不知，要么大加嘲弄，他的作品只想成为一种手段，一种拯救灵魂的手段。

这个拯救灵魂的事业对于米修来说一直是一种寻求“本质”的事业——“什么本质？就是他自童年以来便认为在某个地方存在着的秘密，显然这秘密他周围的人还都不知道。”①一种对五花八门的外部世界进行有条理的探索：地球上遥远而又神秘的国土，那更遥远，更令人莫测高深的精神国土，以及那最为偏远的被药物和睡梦激起的世界。每一本书便是一个旅行记事本，在这本子里探索者一丝不苟地记载了他的经验、发现和失望。

《埃居阿多尔》（Ecuador，1929）、《一个野蛮人在亚洲》（un barbare en Asie，1930）把对南美、印度、中国和日本的描写掺入梦幻和诗歌：对某些古迹和民族的发现也就是与自身的相遇。经历了一些真正的旅行之后，诗人返回自己的“田园”，去开发“内心宇宙”②：一个幻想世界源源不断地呈现在人们眼前，这个世界被一页页轻快短捷的散文精心地描绘出来。米修以地理学家和人种学家那准确的观察力创造出一个奇特而又骇人的世界，在这里他研究了一些神奇的地区（《大加拉巴涅游记》Voyage en Grande Carabagne，1936；《在魔法的国土》Au Pays de la magie，1941；《这里是波道玛》Ici，Poddéma，1946），一些命运乖蹇的部落（《梅多桑人》Meidosems，1948）和一些可怕的现象（《褶皱里的生活》La vie dans les plis，1949）。这个与真实相对

① 语出1958年《五十九年生活的几点材料》，B·维尔西埃（B·Vercier）在1970年博尔达斯版《1945年以来的法国文学》中引用。——原注。

② 这是1944年出版的亨利·米肖作品选集本的书名。——原注。

的幻想世界只不过是一个少数人追求满足和创造自由的地点罢了；它并不想用梦境中幸福的幻想来代替现实的丑恶，而只是想把这丑恶揭露出来，同时对它进行抨击。米修写作，与其说是为了逃避或减轻烦恼，倒不如说是为了加重它并且勇敢地面对它。即使当他对世界表示满意而让他笔下最著名的人物普吕梅（《普吕梅，Plume，1938）在其中活动的时候，那也是为了最大限度地改变这世界的习俗。

散文家米修那痛快淋漓的讽刺和幽默在揭露生活丑恶的同时，与它保持一定距离，当然这讽刺与幽默对人们的生存条件并非无动于衷。米修对人类苦难的殷殷关切之心都直接了当地体现于他的文章之中，令人感动；这些文章的形式更加“诗歌化”了。这并不说明作者还相信传统的诗律学：他创造了自己的形式，效果尤佳，因为它们遵从的是诗人内心的感情波动，时而是宽广持久的高唱，时而是忧郁难解的低吟，时而又是那撕心裂肺的呼叫。与痛苦和虚无作斗争，首先要同语言作斗争。米修想创造一种更直接的表达法，比词句本身的表达更富“刺激”一些。无疑，他作品中逐步增多的被图画代替的部分便是他这种愿望的体现。

对于米修来说，写作只不过是一种保健方法，一种驱魔形式——“驱魔咒语，就象一股反作用力，一股羊角锤打击后产生的反作用力，它是囚徒真正的诗歌。”（《驱魔法》Exorcisme，1943）特别是一种记录心灵探索过程的工具。1955年，米修发现了新的领域。他长期有规律地服用麦司卡林以及其他麻醉药和迷幻药，写下了一些无人能懂的精神状态分析文章。这一时期出版的诗集（《不值一提的奇迹）Misérable miracle，1956；《骚乱的无限》L'infini turbulent，1957；

《破碎中的和平》Paix dans les brisements, 1959；《通过深渊而相识》Connaissance par les gouffres, 1961）更加认真地从文学中逃脱出来，它们尽可能仔细地讲述作者某一次经历的全过程。与以前作品中借助幻想一样，服用药物远不是一种逃避，而只是一种认识的工具；从内部世界里产生的威胁性的幻想作品，揭示出真实世界中那残酷的荒诞性；通过服用麦司卡林而置身于不正常状态可以帮助人揭开所谓"正常"的面纱。

亨利·米修的作品虽然不能完全令人满意，但它却是一种锲而不舍的追求；即使从它的不完善性中也可见出它的影响和伟大之处。绝对是人们永远也无法达到的目标，但是人对绝对的追求却是从未停止过的，正是这一点使人的形象高大起来。

> 在一个没有水的国度里，用什么来对付干渴？
> 用高傲。
>
> （《角柱》Poteaux d'angle, 1971）

三、弗朗西·蓬热（1899——）

弗朗西·蓬热(Francis Ponge)可为大器晚成，并且精而少。到1942年，一本名为《事物的成见》（Le parti pris des choses）的薄薄小册子才使他成名。这本书包含着一整套纲领，批评界很赞赏它的变革性特点。萨特在《境况》卷一（Situations I, 1944）中的一篇文章中指出："我们看到，透过题目中紧密不分的三层意思，蓬热是如何利用词句的语义学深度的：对事物发表与人众不同的意见；对他们的存在表示

容忍（反对理想主义把世界看成是演戏），由此得出一个美学观点。”稍晚一点，当人们口沫四溅地争论着能否把具有不同哲学或美学立场的作品合而为一的时候，蓬热在《诗歌汇集》（Le grand recueil）中详细阐述了他的计划的性质。

> 我倾向于这样一些定义和描述，它们能考虑到概念眼下所具有的内涵……
>
> 我的书必须能替换：1）百科全书辞典；2）词源词典；3）类比词典（没有这类词典）；4）韵脚词典（内在韵也好）；5）同义词词典；6）所有以大自然、客观事物为描写对象的抒情诗歌，等等。
>
> 因为只想考虑概念的完整内涵，我通过客观对象，超脱于过时了的人道主义，超脱于当代人并且大大超过了他。我给人加上了一些新的优点。
>
> 这就是对事物的成见。

我们看到蓬热事业的独特之处：法国的诗歌传统着重人，人的思想，人的感情，以及人那摇摆不定的命运；而蓬热正是在反对这种传统的同时，发表了他对客观事物的“成见”——这奇怪而生气勃勃的客观事物往往就是动物或甚至是人类本身。陶罐、水杯、土块、小虾、蜘蛛、女体操运动员……还有同样多的诗，或更确切地说是形式不同的写作，人在其中显露出的只是他那最专心最清纯的目光，即那最少被其主观性变形的目光。

人们可以猜到，那些“能考虑到概念眼前内涵的定义和描述”，需要多么非凡的语言驾驭能力，这种能力只有通过持续

的努力才能获得。诗人被“表达的狂热”（这是蓬热一本书的书名）攫住，发表了一些作品，在这些书中，同一篇文章以不同形态，标上日期连续出现，就象是修改过的多部手稿，它们写的是同一个给定的题目，字里行间留下作者的批评注释。作品耐心地、有条不紊地诞生了，并想穷尽其主题中所有的可能性，诗不仅是对一种事物的探索，它还是对语言的探索，而对语言的探索又是为了完整地表达事物。客观事物变成了“客观规律”（objeu），不是给定的，而是通过不懈的努力获取的。

随着诗歌主观性的出现，灵感的概念消失了。与浪漫主义态度相比，蓬热更喜欢古典主义的严峻刻板，《赞同马莱伯》（Pour un Malherbe，1965）一书是对那位遭人冷眼的大师的礼赞，同时也表述了诗人的诗艺观点和对人类生活的看法。对于一颗被荒诞的世界和虚荣的思想所征服，已经失去幻想的心灵来说，用对客观事物和诗歌语言的坚定信念来反对虚无——这信念通过持续努力而获得，没有比这更高贵的了。蓬热在他所有的作品中（《诗歌汇集》Le grand recueil，共三卷，1961；《肥皂集》Le savon；《新诗集》Nouveau recueil，1967）都在坚韧不拔地追求完美，这可是一堂真正的道德课。它为人指出他的真正财富，感情世界的美，并且向人揭示出他真正的能力，认识和阐明这种能力的美。

第四节　趋势

与上述我们刚刚介绍过的那些非凡的作品相比——它们大

多数是在战前就已经开始了创作的，解放后浓郁的写诗风气产生了大量以质量和风格迥异而著称的作品。这些应事件的冲击和公众转瞬即逝的要求而产生的作品，要一本一本地数出来，是一件无聊的事情。哪怕被人斥责为不公正和简单化，也应该对这些作品进行挑选，并且在尽可能广的范围内重新编辑选本。加埃唐·皮孔在他那部精彩的《法国新文学概观》（Panorama de la nouvelle littérature française）中分出了这样一些栏目："诗的神话"，"诗与修辞"，"诗与现实主义"，还有更泛的"诗与抒情"。这本精心撰写的批评论著——我们只能大概地介绍一下——非常中肯地总结出年轻的战后诗歌的一些基本趋势。但是不要认为，诗人们都忙于加入某个流派或思想潮流；每个人都想独立自主，他们的某些相似之处并不能掩盖住他们各自事业的独特性。

一、诗与精神见证：皮埃尔·艾玛纽埃尔（Pierre Emmanuel，1916——）

在那些给战争打上烙印的诗人中，皮埃尔·艾玛纽埃尔是一个样板。1941年出版的《俄耳甫斯的坟墓》（Tombeau d'Orphée）显示出一个年轻人的特殊天赋，也符合公众的期待：这部诗集对时代的悲剧异常敏感，其思想超过了事件本身，并且通过一个神话故事揭示出人的精神苦难。艾玛纽埃尔的诗既深受皮埃尔-让·儒弗的影响，同时它也摈弃当时一些最时髦的表达法，颇有维克多·雨果或阿格利帕·多比涅（Agrippa d'Aubigné）那雄辩的遗风。纳粹占领，这精神野蛮的象征，成全了青年诗人的诗歌格调和理想；《与你的保卫者们同战斗》（Combats avec tes défenseurs，1942），《自由引导我们

前进》（La liberté guide nos pas, 1945），《哦！忧郁，我的祖国》(Tristesse ô ma patrie, 1946)等诗集进一步说明了诗人的才能，使得皮埃尔·艾玛纽埃尔的名声愈来愈响。

解放时期的诗歌激情熄灭之后，艾玛纽埃尔与其他由于共同的热情而集合起来的诗人们一起都归于沉寂。这对于皮埃尔·艾玛纽埃尔来说是一个机会，可以回到他原先的诗歌主题，回到他对于人类命运和诗歌的思考。论文集《诗，热情的理智》（Poésie, raison ardente, 1947）阐明了诗人的理论观点，他不愿把文学创作与理性思考割裂开来，而且与许多人相反，他从不对语言怀任何恶意。假如说当代诗歌存在着危机，艾玛纽埃尔不否认它，因为危机并不是由于人类语言的不完善产生的，而是应从人类精神中去找原因。作为基督徒——是写诗的基督徒，而不是基督教诗人，这里有微小的区别——作家试图通过探索来澄清那些有争议的象征（这种象征代表了“时代的精神史诗”），这是精神的悲剧。因此他的作品向人们展示出一幅幅神话场面：俄耳甫斯、基督和奥德兰（《疯狂的诗人》Le poète fou, 1944）。继《索道姆》（Sodome）之后，1952年出版的《巴别尔塔》（Babel）想成为“一部人类历史的精神史诗。然而，不是就其新意来说，而是就其不断重复的意义来说的”，正是这种过分的奢望使我们得出结论，从某种意义上说，这部作品是一个失败。

出版于1961年的《福音书》（Evangéliaire）在他的作品中是一个转折点。以前的作品都严格讲究修辞，近于咬文嚼字；而在这部诗集中人们看到的是一幅幅中世纪恬静纯朴的画面。但是在这些短短的展示福音场面的诗篇中却强烈地表达出现代精神的忧虑：耶稣受难象征着当代哲学家们所宣布的“上

帝死了”这场悲剧，也代表着基督徒对他的复活的期待。《福音书》表现出来的转折并不是决定性的。继一些新的论诗歌创作和信仰的理论文章之后（《个人的趣味》，Le goût de l'un, 1963，《人的面孔》，La face humaine, 1965），《雅各布》（Jacob, 1970）重现了《巴别尔塔》中的那种野心勃勃的气势，试图创立一个能总结出现代人的教、俗价值观念的神话，采用的形式当然是最精炼的。

有这样一些诗人，他们是人和人的历史痛苦或玄学思考的见证人；在他们中间，应列入一位名叫让·凯罗尔（Jean Cayrol, 1911——）的诗人。他的《夜与雾之诗》（Poèmes de la nuit et du brouillard）记载了在纳粹集中营里的可怕经历。这还是同样的精神问题，不过它不是从教义上得来的，而是更直接地产生于忧虑，这种忧虑紧紧攫住了因他的兄弟们的状况而担心的基督徒的诗歌（《天庭现象》Les phénomènes célestes, 1939；《故乡的尸堆》Le charnier natal, 1950；《文字也是住所》，Les mots sont aussi des demeurs, 1952）。吕克·埃斯当(Luc Estang, 1911——)也想建立起创造物与其创造者的对话（《进山放牧》Transhumances, 1939；《福乐》Les béatitudes, 1945；《一个黑与白之夜》D'une nuit noire et blanche, 1962)。帕特利斯·德·拉图迪潘（Patrice de la Tour du Pin, 1911——）试图完成一部真正能解释世界和人的作品（《诗歌总集》Une somme de poésie, 1946）。他的诗沿袭传统形式，把童年时代那动人而和谐的雾中景色与道德说教的愿望结合起来，趣味盎然，却不能完全服人。

二、丰富的抒情诗

当代诗歌以描述良知和世界在它们各自的复杂性中奇特地相遇为目的，我们只要对它略加考察，就会得出印象，这种诗歌异常丰富。在10来个可以列入当代抒情诗目录的名字中，有那么几个特别值得一提。米歇尔·莱利斯（Michel Leiris, 1901——）曾经被超现实主义那种“想在诗中找到一个完整系统的愿望”所吸引。在他的《极恶集》（Haut mal, 1943）和《其它投掷运动》（Autres lancers, 1969）等诗集中，他诚实地抒发了他的精神和地位的奥秘，寻找一个永远待发现的真理。安德烈·弗雷诺（André Frénaud, 1907——）在1962年把他大部分的诗歌创作结集，题名《天堂不存在》（Il n'y a pas de paradis）出版。这个书名含义深刻，它暗喻一个永远也完成不了的探索，这探索以一种温情为日常的人和世界指明道路。让·塔尔迪约（Jean Tar dieu,1903——）以一种拘谨而又精致的语言描写了这样一个世界，在那里梦境和现实好象混合于同一个启示中（《隐藏的河流》Le fleuve caché, 1968；这本诗集收入1939年—1961年之间出版的作品）。

“就象一股初生的氧气那么清新，”艾梅·塞查尔(Aimé Césaire）的诗大为安德烈·布勒东所欣赏，认为这是超现实主义在战后还有很强的生命力的一个有力证明。事实上，这位马提尼克诗人（1913——）的作品确实是第一流的。它纯熟地驾驭了法国文化，同时在这文化中注入了一种新的实体。激烈的词句组成潮水般的形象喷涌而出，不仅仅表达出那渴望改变屈辱地位的有色人种的反抗，而且还想打破一种世界性的令人无法接受的状况（《回归故里笔记》Cahier d'un retour au

pays natal, 1939；《神奇的武器》Les armes miraculeuses, 1946；《镣铐》Ferrements, 1961；《地籍》Cadastre, 1961）。还有一个用法语写作而带有异域特色的诗人，乔治·谢阿德（Georges Schéhadé，1910年生于黎巴嫩）。谢阿德在他的低声吟唱中暗示，人和美妙现实之间的相遇是神秘的，而且总是新鲜的（《诗集》Poésies，1952）。勒奥波德-塞达尔·桑戈尔（Léopold-Sedar Senghor，1905——，塞内加尔共和国总统）在他动人的诗行里发扬了那咒语般的非洲口头诗歌传统，表达出作为自己人民的“嘴巴”和“军号”而感觉到的“崇高情感”（《阴影之歌》Chants d'ombres，1945；《黑色圣餐饼》Hosties noires，1948；《埃塞俄比亚人》Ethiopiques，1956；《夜曲》Nocturnes，1961）。

三、“恢复修辞的尝试”①

除少数例外，当代抒情诗大都拒绝雄辩之术，拒绝把诗当成纯粹的语言练习。超现实主义和大多数独立写作的诗人都赞同并发扬这个观点，他们寻找一种通过语言传输的美——多变而不加雕饰的语言——这种美要超过语言本身，并显示出语言的局限性。写作艺术是一种不完善的工具，几个世纪以来的“美妙谎言”使得它十分可疑，它现在已成为一种一再翻新的毁灭的对象。

尽管如此，有一位诗人似乎还是想把诗与雄辩，思想与词句，感情与节奏结合起来。雅克·奥迪贝尔蒂（Jacques Audiberti，1899—1965）发表了大量诗集（《陷阱帝国》L'empire de la trappe，1930；《人种》Race des hommes,

① 语出加埃唐·皮孔。——原注。

1937；《数吨种子》Des tonnes de semences，1941；《壁垒》Rempart，1953；《内心天使》Ange aux entrailles，1961），小说（《百日》Cent jours、《屠杀》Carnage）和剧本。奥迪贝尔蒂的诗是非常出色的文体练习：所有法语诗律的表达方法都运用得炉火纯青。不管是歌谣还是史诗片断，用词都非常丰富，仿佛是从生活中喷涌而出，而且这词汇既适合于自由奔放的巴罗克风格，也能在古典主义清规戒律的约束下运用自如。词句几乎与诗歌灵感融为一体，表达思想和感情极为自然。对于诗人来说，再也不用小心翼翼地留神自己在表达个人情感世界时那困难的措辞了，而是以精湛的技艺去搅拌那丰厚的词语材料，制造出一个新的世界。

罗贝尔·冈佐（Robert Ganzo，1898——）发表的作品不多。他的几本主要诗集（《奥雷诺克》Orénoque、《莱斯布格》Lespugue、《河》Rivière、《地产》Domaine、《言语》Langage）于1956年结为一集出版，题名《诗歌作品集》（Œuvre poétique）。冈佐首先是一个铸造诗句的巧匠，他熟练和谐地运用严格的传统诗律——韵律整齐的八音节诗；表现极为细腻的感情也用谨严的诗律，这样有时候不免牺牲一点激情，但还是取得了无可指摘的成功。

第五节 事物之神秘

当前现实主义诗歌或曰唯物主义诗歌还存在吗？蓬热的作品（真正成形之前）以及让·福兰和吉耶维克的探索都引来批评界再一次提出了这个问题。不管人们对这种称呼怎么想——在文学中，还有比“现实主义”更模糊的概念吗？——它总算

是指出了当代诗歌的一种倾向，这一点无可争议。

“他的诗是用客观事物写成的”：马克斯·雅各布（Max Jacob）的这句评价道出了让·福兰（Jean Follain，1903—1971）作品最明显的特点。没有任何诗能象他的诗那样对感情的发泄、滔滔的雄辩和过分的雕饰表示出如此不屑一顾的了。他的诗很短，写的只是一些地点、一些事物或一些熟悉的人。没有韵脚，甚至没有意象，只有一种和谐却又飘忽不定的节奏：读者产生的第一个印象是，诗中分析的成分过多，这种分析把客观事物赤裸裸地非常抽象地展现在人们眼前。但在这些表面上看起来很不协调的诗句里，却上演着一些低下、卑微的戏剧和事件，而在这种戏剧和事件中则有着人与时光搏斗所表现出的所有苦恼。纯朴而又谦逊的目光透过日常世界一些细微的裂口窥见了无限；最紧密地与物质世界相联系的诗歌同时也就是那种毫无浮夸的、最富哲理的诗歌。通过一个又一个不免单调的诗集（《存在》Exister，1947；《疆土》Territoires，1953；《大地的仪器》Appareil de la terre，1964；《根据一切》Daprès tout，1967），让·福兰探索同一种秘密，为了“重新学习，重新发展世界，重新找到每个事物那赤裸的美，找到简单的工具与匠人那伸出或抬起的手臂之间的关系。”

吉耶维克（Guillevic，1907——）的诗也是把注意力集中于最简单最具体的现实——他家乡布列塔尼的山峦、树林、乡村家具。这也是为了探寻事物的奥秘，解剖它的魔法。每样事物都充满了人的秘密，而人则为事物所服务，所包围；每首诗都用简明的语言粗暴地将奥秘从客观对象中分隔开来，然后与它进行一场没完没了的对话。客观对象不仅仅是写作和仔细考察语言能力的藉口，它还是诗人的合伙者，一个反对那令人苦

恼的精神思辨的同盟军，一个寻求人和自然力的原始统一的代言人。吉耶维克很晚才发表作品，他的第一部重要诗集《地球》（Terraqué）出版于1942年，后来连续问世的有《执行令》（Exécutoire，1947）、《赢取》（Gagner，1949）、《卡尔纳克》（Carnac，1961）、《地球仪》（Sphère，1963）、《一起》（Avec，1966）。

第六节　今日诗坛

现在要对1950年以后出现的新诗歌进行综述，还为时过早，大量的作品说明了诗歌的兴旺，虽然常常有人过于性急地否定这种体裁，说它是一种过时的、崇尚空谈的文学样式，但作品所显示出来的各种趋势——尽管有些已经定形——还是可以继续发展并且明确起来的。

假如可以断言，是因为当代诗歌难懂，所以失去了读者，那么有必要审查一下诗歌难读的真正实质。它并不是一种表面现象，也不想只为少数懂诗的人保留一种稀有的乐趣；此种现象，与其说是由外部原因产生，还不如说是内部原因所致：现代诗之所以难读，首先是因为它难写，更意味深长的说法是，难以“制造”。作为语言艺术，诗歌不应轻视文学批评，更何况很多诗人、语言学家和哲学家都曾运用过这种武器。它是人这个整体的基本而富有启示性的代言，它反映出人类的惶恐不安，探索这不安的原因，甚至挑起不安。那些源出兰波和玛拉美的诗歌流派都把诗歌活动提高到这种理想的境地，而诗歌活动则只能在一种绝望的重新评价的尝试中回归到自己本身，反对自己。现在人们写诗，是多么地谨慎小心，又经过多少次的反

复修改啊！纯朴自然的风格，人们曾经那么狂热地追求过它，现在似乎已经变成不可能的事情了；它被一种更为精雕细刻的表达法所代替——尽管这种精雕细刻遵循的方向是尽可能地赤裸自然——，被一种更宽广的对人的了解所代替，虽说这种了解是矛盾百出、把握不住的。过多的辛劳所得的学识，对于诗歌创作来说似乎太沉重了一些；诗歌创作只把学识作为其主要探索步骤的一个部分，因为诗歌从来就是一种不断的探索。要恢复过去的诗歌形式是令人无法接受的事情：因为人们无法恢复寄居于这些形式之上的信仰、文化和生活方式。对过去形式的嘲笑，通过一种不顾一切的讽刺，逐渐损害了语言和感情；不过它可能还引起了格诺（Queneau）的读者们的兴趣：它只具有过渡的价值。它肯定是摧毁了一些东西，但却没有解决问题。

当代抒情的难处，它的崇高之处，就在于它意识到自己的不足和无能——这对于作品来说是生死存亡的——就在于它那种不顾这种意识而要表达的愿望，要比任何时候都更大胆地去探询自然和语言世界；它不信任这个世界，却又对它有所期待；它不断地向它发出挑战。当代诗歌是残酷的辩证法体现的场所，虚无和存在、袖手旁观和亲临其事、大胆表露心迹和暗含杀机的沉默在那里捉对厮杀。尽管形式五花八门，可它还是有一个基本特征，那就是不固步自封。在对形式美的探索中决不固步自封：当那被碰撞被撕碎的世俗生活向我们进袭的时候，一味地轻歌曼舞、缠绵悱恻难道是诚实的吗？在追求思想信仰方面也不止步不前：即使是那被最诚笃的宗教热情所鼓舞的基督教诗人也知道，他们的语言是多么苍白无力，他们与神圣和人之间的关系是多么脆弱而不牢固。

另外还有一个并非不惊人的基本特征：诗作为人的见证，对真实生活的追求，他好象拒绝接受那最大限度地组成这种真实生活的现实。在一个都市化、技术化和科学化的文明时代，诗歌对“真实地点”的探求是通过对最简单最基本的事物的狂热关心而表现出来的。它把那阴暗、稠密，由空气、水、树和石头组成的蛮荒世界与它所限定的智识思辨和存在形式对立起来。它揭示出人对生活的眷恋，即对生活的希望，这生活不再是分离的痛苦经验，它使人回归到自然的真实。然而这自然的、原始的真实又是通过最不自然、最讲究的语言表现出来的：这便是当代抒情诗根本的自相矛盾的现象。

阐述了上面这些主要特征之后，要根据诗人们的相似性或重要程度来把他们分类归队，这似乎是一种徒劳的并且是过分肤浅的做法，更何况现在把诗人分成重要与否只能是暂时性的和不谨慎的。就象对那些1945年以后涌现出来的诗人们所做的那样，我们在这里只需举出一些最能代表当代诗歌潮流的诗人们来就行了。

大战刚结束时的对政治事件的敏感特征不仅没有完全从当代诗歌中消失，反而变得更深刻了；它抛弃具体的事件，站到更高的角度去考察那影响人类的“历史”。安迪列斯诗人爱德华·格利桑（Edouard Glissant，1928——）的诗集说明了这一点：《岛上的田野》（Un champ d'iles，1953），《不安的大地》（La terre inquiète，1956）；特别是《印度》（Les Indes，1956），它重新解释了哥伦布的大陆发现。亨利·皮谢特（Henri Pichette，1924——）的作品更积极地介入了骚动不安的历史；它想证明，“积极地投身政治，这才是做诗人之道。改变世界，写作品美化它，是一种统一的密不可分

的创造活动。”《主显节》（Les Epiphanies, 1947）和在国家人民剧院（T.N.P.）上演的诗剧《努克莱阿》（Nucléa, 1950）使作者扬名。诗集《请愿》（Revendications, 1957）更明确了诗人的革命意愿；他抛弃了诗歌语言的长处，转而采用一种令人失望的散文腔。

在这个信仰危机的时代，宗教抒情诗好象找到了比以往任何时候都更冲动的灵感。我们在前面谈到了皮埃尔·艾玛纽埃尔的作品，后来出现的让·格罗斯让（Jean Grosjean）和让-克洛德·雷纳尔（Jean-Clande Renard）的作品也应归入当代最优秀作品之列。让·格罗斯让（1912——）曾研究过神学，他初期的作品从圣经和东方题材中寻找背景和主角，描写无休无止的宗教之争（《时光的土地》Terre du temps, 1946；《实体》Hypostases, 1950；《君王与过客》Majestés et passants, 1956）；后期的诗集（《启示录》Apocalypse, 1962；《冬天》Hiver, 1964；《哀歌》Elégies, 1967；《荣誉》La gloire, 1969）无疑是最好的，它们更直接地考察实在的土地，解释神圣的奥秘，其代价是诗人痛苦地面对显而易见的实物和语言：“……如果说整个神祇都沉沦在语言中并且语言是不撒谎的话，那么语言只是说一个神沉沦了。既然上帝也会沉沦，语言便能回想到这一点，而且能重新见到这种作为上帝的本源的沉沦，因为语言是记载神祇的工具。”（《荣誉》）对让-克洛德·雷纳尔（1922——）来说，语言也是一个礼拜仪式的场所。人类语言了解但拒绝虚无的不安，它讲述人的内外部世界，为了从中抽出一个神圣的实质：《世界的变形》（Métamorphoses du monde, 1951）、《神父，这就是人……》（Père voici que l'homme…, 1955）、《在

唯一的葡萄园里》（En une seule vigne, 1959）、《神圣的土地》（La Terre du sacre, 1966）、《炭火和河流》（La braise et la rivière, 1969）。

“思辨抒情诗，必须从这几个字的充分意义上去对它进行解释。要在救出密度的同时找回诗歌的连续性。”皮埃尔·奥斯泰尔（Pierre Oster, 1933——）在他的第二本诗集《光线的孤独》（Solitude de la lumière, 1957）中这样规定了自己的诗歌理想。他的第一本书，《五月的田野》（Le champ de mai, 1953，附有《一个诗人的笔记》Les notes d'un poète）向我们展示了一个意识到其事业宽广程度的作者，他已经能熟练地驾驭语言，一点也不排斥修辞的长处（“人们怎么会赞同回到‘直接表达’的时代呢？难道世界和良心会变得不那么黑暗了吗？”《一个诗人的笔记》）。随着作品的扩展（《一个总是新鲜的名字》Un nom toujours nouveau, 1960；《大年》La grande année, 1964），同样的对生存的赞颂，对和谐的庄严礼赞在继续着；同时，对形而上学的解释性评价消失了，换之以一种对感情世界更尖锐、更人道的观照。就象让-克洛德·雷纳尔和让·格罗斯让一样，皮埃尔·奥斯泰尔对精神的追求是通过洞穿现世的奥秘而实现的。

伊夫·博纳富瓦（Yves Bonnefoy, 1923——）的诗集《论杜弗的动与静》（Du mouvement et de l'immobilité de Douve, 1953）大受评论界称赞，认为它的出版是诗界一件大事。我们在诗集中不仅能欣赏到诗人纯熟的技巧，更可以看到作品那堪作楷模的特色：整个现代诗论都展现在我们面前，显示出其困难性，又用美好的诺言将我们鼓舞起来。《昨

天，一片荒原》（Hier régnant désert, 1958），《刻字的石头》（Pierre écrite, 1965）说明了一种庄重而又雄心勃勃的诗歌的深刻性，这诗歌是“改变生活”的新工具；同时，两本理论批评文集《不可能》（L'improbable,1959）和《在曼图做的一个梦》（Un rêve fait à Mantoue, 1967）指明了诗人所从事的事业。没有任何当代作品能象他的作品那样更鲜明地显示出诗歌的真实能力，这种能力是通过与我们那最有害、但却卓著高贵的本质作艰苦斗争而获得的：这本质即是那僵死的思想，自我陶醉的语言。存在着一种抽象的幸福，一种歌的和谐，在这里“所有尘世的碰撞和不安”都消失了；这碰撞和不安用一种虚假的诱惑剥夺我们那苦涩的真理，这真理无法再缩减成任何通用的系统：我们那感情丰富而又转瞬即逝的生命，我们的死亡。为了不欺骗我们，为了让我们回到现实，诗歌，与整个传统相反——传统的观念是想使诗成为逃避时光摧残，创造圣洁生活的工具——应该收容脆弱，腐败和内心废墟；它应该“列出堕落者的名单”，以便指示出“真正的肉体”，“真正的场所”。诗应该作为人与短暂相遇的见证，作为所有境遇的见证，在这些境遇中，静止的世界仿佛因为过于敏感的揭露而被撕碎了。诗应该拒绝令人眩目的完美形式，以便“在普通的词句中暗示出感情世界的短暂”。诗歌改变我们的生活，用事物的晦暗而不安的“存在”代替了它那抽象、明确而稳定的概念；诗歌使我们回归到我们那迷惘而又乏味的境地。

博纳富瓦从事的这种寻求“更现实的”现实的艰难事业，其他诗人以同样浓厚的兴趣在进行，但方式各有不同。在一些结构完美的诗集中（《在清闲的炎热中》Dans la chaleur

vacante, 1961；《太阳在哪里》Où le soleil, 1968）安德烈·杜·布歇（André du Bouchet, 1924——）向我们展示在批评注释方面最迷人也是最棘手经历。在一个空气稀薄的世界里，迎着冷漠的光线，进行一次没有期限的长途跋涉（或者是一种艰涩的语言，在一种支离破碎的句法中，反对书页的"空白"，在这"空白"里记录着诗的词句，世界的痕迹以及那证明这一点的世界痕迹），这，好象就是安德烈·杜·布歇的诗歌。把诗人与深刻的世界分离开来的障碍已经坍塌了，语言燃烧起来了，可是歌声却中断了。发现并不是最终的泄露，它是新的热情；长途跋涉只是通向一个起点："这里，在这个静止的蓝色世界里，我几乎已经到达了这堵墙壁。白昼的背景还在我们面前。大地那燃烧的背景……什么都不能减慢我的脚步。"《攀登》（Gravir），这是雅克·杜班（Jacques Dupin, 1927——）于1963年把他以前出版的几本小册子结集再版时用的书名，这书名很好地说明了他的诗歌创作经历。他也一样，认为现实不可能是固定的，它受到挑战，它通过"陡峭的山坡，那最自由的道路"而被征服；使用的是一种惊人地紧缩的语言，这语言多半归功于勒内·沙尔。菲利普·雅各泰（Philippe Jaccottet, 1925年生于瑞士）的诗也试图与世界真理建立起一种颤巍巍的联系，但与很多作品不同——这些作品之所以存在，其价值仅在于它们与事物的浓密性和模糊性作过激烈的斗争——，这种关系建立在一种简洁而又优雅准确的语言的轻盈和明亮之中。除诗集之外（《仓鸮》，L'effraie, 1954；《无知的人》L'ignorant, 1958；《曲调》Airs, 1967；《课程》Leçons, 1969），诗人还写有一本著名的论文集，《诗神们的谈话》(L'entretien de Muses, 1968),

在这本集子里，雅各泰显示了他的才能，不愧是当代最专注最优秀的诗歌批评家之一。没有人能象他那样富于同情心而又充满忧虑地揭示出现代诗歌的矛盾——这诗歌渴望纯朴却被学识所麻痹。可是没有一个诗人曾试图以同样的愉快心情去超越这些矛盾。菲利普·雅各泰那清纯、审慎而又坚定的歌喉与最简单的现实合拍，真实地显示出世界的无限性，而不是徒劳无益地去求告于它。

这些矛盾，雅各泰试图通过求助于“无知”和在事物的光亮面前退缩的态度而加以超越。其他诗人则想以相反的方式来战胜它们，通过一种伴有理论思考（包括现代人的哲学和语言学知识）的诗歌活动来实现这一点。雅克·加莱利（Jacques Garelli，《剥夺》Les dépossessions，1968；《诗歌万有引力》La gravitation poétique，1966）、米歇尔·德吉（Michel Deguy，1930——）、《原样》杂志小组的（Tel Quel）诗人们，如德尼斯·罗什（Denis Roche，1937——），他们都以真诚的态度从事一种事业，试图重新树立起诗歌的形象，以便使它与我们时代的现实合拍。米歇尔·德吉作品的发展，他那不同凡响的“财富”都很鲜明地说明了这一点（《地籍片断》Fragments du cadastre，1960；《半岛之诗》Poèmes de la presqu'île，1961；《河段》Biefs，1963；《道听途说》Oui-dire，1966；还有一卷杂感集《行为》Actes，1966）。

雅克·鲁博（Jacques Roubaud）是一位和学家① 和数学家，他的作品中既有传统文学形式，比如十四行诗和使无数当代诗人着迷的日本俳句，又有最新数学方法的影子（《ε》

① 研究日本语言、历史、文化的专家。

1968；Mono no aware，1970）；他走的是一条独特的道路，这条路可能也会通到那诗与当代思想协调的终点。

我们重申一遍：在这里要把当代诗歌的各个方面都一览无余地展示出来，并且列出一个仅具暂时性的优秀作家名单来，是不可能的事情。令人欣慰的是，当代诗歌表现出非凡的生命力，它的坚定果敢使得它不致在迷惘中解体，而且尽管它的形式五花八门，它还是保持了相对的统一性。它一点也没有放弃自己的理想，绝对不会堕落为一种免费的消遣。

第四章　戏剧

自第二次世界大战以来，戏剧表现出日益增长的活力："民众剧"和剧院分散布局的发展，自由运用语言的戏剧，50年代的"新戏剧"。将近1965年，正当讽刺大师（尤奈斯库、贝克特、热奈）似乎在完美阶段停滞不前时，1968年5月掀起的创作沸腾状态取代了这种半停滞时期。当时，两种探索居于主导地位：

——追求彻底政治化的戏剧；

——寻觅节庆戏剧。

其一因布莱希特而确立，另一种因阿尔托而确立。同总体的现代文学一样，语言本身构成许多实验的主旋律。另外一些引人注目的特点是：导演越来越象他排演的剧本的共同作者，重要性在增加；对戏剧的本质和职能提出尖锐的问题。戏剧重新恢复对文学而言的自由。

第一节　战争结束后的戏剧

战争结束后的头几年，四人联盟的最后几个成员谢世了：继乔治·皮托埃夫于1939年去世，杜兰于1949年，茹韦于1951年，巴迪于1952年相继辞世。但他们的影响是深远的，尤其是杜兰的影响，他的门徒有巴罗(Barrault)、维拉尔(Vilar)和布兰（Blin）。他们真正崇奉戏剧，捍卫简洁的执导，坚持仪式，对大部分著名的戏剧实验感到兴趣，用他们的艺术"为剧本服务"。在这方面，较之两次大战之间的德国导演和俄国导演皮斯卡托（Piscator）或梅耶荷德（Meyerhold），他们后退了一步；皮斯卡托和梅耶荷德制订了大量技术革新，这些革新往往同戏剧改革过度混杂在一起。

一系列创举给法国的戏剧生活带来推动：

——创立外省戏剧中心。解放之初，巴黎拥有52个剧院，而法国其他地方只有51个剧院。这些外省剧场只接纳剧目平庸的巡回演出（卡桑蒂Karsenty、埃贝尔Herbert、巴雷Baret）：在首都之外，没有一个长年活动的剧团！1946年，建立了头一批外省戏剧中心：斯特拉斯堡（吉尼乌H.Gignoux）、圣埃蒂耶纳（达斯泰J.Dasté）、图鲁兹（萨拉赞M. Sarrazin）。针对营业性剧院，创建了战斗性剧院，这一剧院设想拥有几个同样水平的剧团，一个忠实的观众核心，大胆的剧目，国家或者地方集团的物资援助。如今一共有10来个外省戏剧中心，另外有10来个长年活动的剧团。这些中心和剧团以所在城市为基点，向周围展开活动，至少拥有150万观众。

——创立雷诺-巴罗剧团（Compagnie Renaud-Barrau-

lt）。这个剧团先在马里尼剧院，后在奥台翁-法兰西剧院要起巨大的作用。

——创立戏剧艺术节。1947年，让·维拉尔创立了阿维尼翁夏季戏剧节。面对这种方式获得的成功，其他城市纷纷效法：昂热、阿拉斯、韦宗-拉-罗曼纳、萨尔拉……露天演出决定了剧目的选择方向，使观众习惯于舞台-剧场的关系，这不再是传统的“意大利式舞台”，即所谓幻象匣的关系。通向大街剧场的道路打开了。

——重新建立国家大众剧院。1951年，让·维拉尔被任命为夏乐宫剧院经理，直至1963年。国家大众剧院由国家津贴，改变了演出的旧习：订座方便，票价低廉，预订制度，会员联络名单，能吸引工作人员的时间安排，接待观众，行动自由。在夏乐宫巨大的舞台上，维拉尔的导演朴实无华，简洁明快。他使人接受具有强烈政治反响的巨型剧本，如1951年上演的布莱希特的《大胆妈妈》，有时也引起一些麻烦。他憧憬剧院成为“节庆”，“圣餐”和所有社会阶级神圣集会的场所。国家大众剧院在巴黎郊区的巡回演出得到极大的成功，有助于提出在巴黎周围建立一圈剧场的想法。

第二节　传统的幸存

在几年内产生了剧目的深刻革新。大部分在两次大战期间功成名就的剧作家销声匿迹了：布尔代（Bourdet）、帕塞尔（Passeur）、萨尔芒（Sarment）、勒诺尔芒（Lenormand）、冈蒂雍（Gantillon）、奥贝依（Obey）。吉罗杜的才华和令人目眩神迷的故作风雅，往往掩盖了他的剧作的深邃。相反，

1943年《缎子鞋》具有历史性的演出以后，克洛岱尔的地位愈来愈确立。人们又回到法国大师的作品中（高乃依、莫里哀、马里沃、缪塞），回到伊丽莎白时代的英国剧作家、西班牙黄金世纪、俄国（契诃夫）和斯堪的纳维亚半岛（易卜生、斯特林堡）的戏剧、皮兰德娄的作品中。人们发现了克莱斯特（Kleist）、布希纳（Büchner）、① 雅里（Jarry）、维特拉克（Vitrac）、洛尔伽（Lorca）和布莱希特。

即令出现这种乱糟糟的局面，有些剧作家还是确保了同往昔的联系，并提供了一些剧作，它们不乏真正的优点，又不同习惯决裂。科克托（Cocteau）、萨拉克鲁（Salacrou）、莫里亚克，朱利安·格林的情况就是如此，甚至包括新出现的马赛尔·埃梅、蒂埃里·莫尔尼埃（Thierry Maulnier）、菲利西安·马尔索（Félicien Marceau）、莫里斯·克拉维尔(Maurice Clavel)和艾马纽埃尔·罗布莱斯(Emmanuel Roblès)……莫不如此。萨特和加缪的戏剧充满政治思想或思辨的观点，并没提供任何在美学上新颖的东西。同这两个剧作家并列的——上文已经接触到他们——最重要的作家是蒙泰朗（Montherlant）和阿努依（Anouilh）。

一、蒙泰朗的戏剧

从1942年开始（《辞世的王后》La reine morte），蒙泰朗引人注目的主要是他的剧作。他的优秀剧本有：《圣地亚哥的主人》（Le maître de Santiago, 1947）、《人之子》和《明天天要亮》（Fils de personne et Demain il fera

① 克莱斯特（1777—1811），德国戏剧家，著有《破瓮记》等；布希纳（1813—1837），德国戏剧家，著有《丹东之死》等。

jour, 1943—1949)、《马拉泰斯塔》(Malatesta, 1950)、《君主尚年幼的城市》(La ville dant le prince est un enfant, 1951)、《波尔-罗亚尔》(Port-Royal, 1954)、《堂璜》(Don Juan, 1958)、《西班牙红衣主教》(Le cardinal d'Espagne, 1960)、《内战》(La guerre civile, 1964)。

蒙泰朗的戏剧格式摇摆于古典悲剧的紧凑与浪漫派正剧的丰富艳丽之间(现代史的横断面,有时奢华地重现的背景和服装)。与人世的庸俗相颉颃的,是唯一的人的英雄主义:这是个傲世的贵族,游移于坚忍的行动愿望和一切行动毫无用处的见解之间。设想生活的广阔潮流不会盖没一切,那是等于建造空中楼阁!这种困扰已经在1935年发表的一篇出色的随笔《无用的效劳》① 中出现过,给海上遇难和"无穷的淹没"的意象作出解释(《西班牙的红衣主教》)。但这些主人公的行动不能令人信服:他们滔滔不绝地说话,却不很明白他们给谁效力。"英雄主义浮在整个表面,因为它缺乏深刻性。"(加埃唐·皮孔语)。

文笔流畅自如,冷漠纯净。但古典式的简洁依然同浪漫主义的抒情笔调相结合,箴言同意象相结合,严谨同放浪相结合。这种语言的完美使蒙泰朗跻于法国散文大师之列,即使这种完美显得与现代观众格格不入;他们对探索的新颖和自发性更为敏感。

二、阿努依(1910—)

让·阿努依(Jean Anouilh)1910年生于波尔多,不久

① 可参阅《30年代的小说》中有关蒙泰朗的章节。

定居于巴黎，在那里开始攻读法律，后在一家出版社待了两年，认为自己从中上了“准确和精巧的课程”。他的第一个剧本《白鼬》（L'hermine）发表于1932年，从这时开始，他决心只为戏剧而生。在他至今写出的30来个剧本中，最重要的看来是：《没有行李的游客》（Le voyageur sans bagage, 1937）和《蛮女》（La sauvage, 1938），由皮托埃夫夫妇演出，获得极大成功；还有《欧吕狄刻》(Eurydice,1942)，《安提戈涅》（Antigone, 1944）。1950年，《采排或曰受惩罚的爱情》（La répétition ou l'amour puni）通过与马里沃的剧作巧妙的对应写法，令人击节叹赏。阿努依迷恋于纯洁的少女在一个腐朽的世界中的梦想，在《云雀》（L'alouette, 1953）中改编了贞德的故事。《贝凯》(Becket, 1959）一剧取得了辉煌的成功。1962年至1968年停滞了一个时期，他的戏剧创作在最近几年十分频繁(《亲爱的安东尼》Cher Antoine、《金鱼》Les poissons rouges、《别叫醒太太》Ne réveillez pas Madame、《逮捕》L'arrestation）。

他的剧作往往散发出一种特殊的悲剧性，这种悲剧性丝毫没有拉辛戏剧那种“庄严的忧郁”，相反，却显得相当可鄙。阿努依自己感到更接近莫里哀和他对生活丑恶的辛辣揭露，超过接近拉辛或莎士比亚。平庸的命运紧紧束缚住他的人物：遗传和家族的重负，贫困的卑微，金钱的作弄……但有时在这个世界上有个选民散发出光彩：在被判毁灭的索多姆城中的洛特！不过，戏剧家犹豫于对这些闪光人物的赞美和对必然趋向于力图挺立并辉耀在芸芸众生之上的生命这种举动所作的谴责之间（安提戈涅）。在写作的过程中，色调改变了，剧作家亲自将他的剧作归类，分成玫瑰剧，黑色剧，闪光剧，刺耳剧，

化装剧。

这种对青春、纯洁、幻想的丧失，对人世的闹剧所作的悲观思索，有时具有呐喊的剧烈程度。这种思索有时也竟然陷于情节剧或大道戏剧的轻巧之中。但在阿努依剧作中最引人注目的，就是戏剧技巧。他反复读过西方戏剧大师们，尤其是莫里哀、契诃夫、克洛岱尔的作品；马里沃、缪塞、吉罗杜、科克托和维特拉克给他揭示了诗意想象的精妙之处。他在这样的剧本中想起了皮兰德娄——剧本的中心题材就是戏剧本身："戏剧中的戏剧"（《采排》，《亲爱的安东尼》），这类剧本论及舞台问题，生活与艺术之间的关系。如果说人物语言很少因他们的出身而显出其特点（恰好与莫里哀相反），那么反过来阿努依擅长掌握许多戏剧笔调，他轻而易举从想象转到悲剧性，从粗俗转到高雅。

第三节　"词语的节日"

在德国人占领期间，诗人们的声音并没有完全被扼杀：从战争结束开始，这种声音在戏剧中响起。人们发现了弗兰德尔人米歇尔·德·盖尔德罗德（Michel de Ghelderode,1898—1962）的戏剧作品，写于1918至1937年之间，富于色彩缤纷的幻象，幻觉画面和抒情的突然流露。这位戏剧家运用多种多样的技巧：布袋木偶、木偶、滑稽剧……为了使他的忧虑不安和同情心达到神奇效果。这位巴罗克诗人爱用圣经的（《巴拉巴斯》）或中世纪的（《艾斯居里亚尔》Escurial、《地狱大事记》Fastes d'enfer、《黑暗的面孔》La face des ténébreux、《红色魔术》Magie rouge）故事，爱创造堪与布伦格尔

（Brueghel）或热罗姆·博施（Jérôme Bosch）①媲美的怪模怪样的形象。由于这些粗犷的浓密的图景，一股新的气息席卷法国的舞台。

一、奥迪贝尔蒂（1899—1965）的戏剧

奥迪贝尔蒂（Audiberti）的小说和诗集②由于他在1946年（《考特-考特》Quoat-Quoat）直至逝世期间所写的15部剧本而有点黯然失色。作为雨果和巴纳斯派的赞赏者，他以令人眩目的狂热积累语言的新发现。他是一个语言的能工巧匠，词藻华丽的作家（带上这个词组与一个现代作家相联系的局限）。奇想也在情节中占据统治地位，情节随着人物口若悬河的台词而发展。奥迪贝尔蒂笔下相当朦胧的天地，似乎在最自由的肉欲（《黑色的节日》La fête noire）与完全基督教的纯洁引起的困扰（《邪恶在肆虐》La mal court、《女乡绅》La hobereaute）之间摇摆不定。尽管他声誉很高，我们今日看来，这样的剧作有点空泛。

二、亨利·皮歇特（1924——）

在发现盖尔德罗德的同一年，乔治·维塔利（Georges Vitali）介绍了一个具有凌乱抒情风格的诗人亨利·皮歇特（Henri Pichette），他上演了皮歇特的《主显节》（Les Épiphanies，1947），这出戏几乎是静止地描叙了诗人的生与死。1952年，应热拉尔·菲利普（Gérard Philippe)的要求，

---

①布伦格尔（约1525—1530—1569），弗兰德尔画家；博施(1450—1516)，弗兰德尔画家，善画地狱和诱惑场景。

②可参阅《多姿多采的诗苑》的有关部分。

皮歇特创作了《纽克莱亚》（Nucléa），交给国家民众剧院。这个剧本用亚历山大体的诗句写成，对现实问题更加开放，获得的欢迎稍减。皮歇特不再为剧院写作了。

三、谢阿德（1910——）

作为有法国文化教养的黎巴嫩人，乔治·谢阿德（Georges Schéhadé）自然而然从诗歌转向戏剧：同样的细腻而神秘的天地，接近初生的无邪，安排动人的不大可能存在的人物。他主要写漫游、探寻和等待的象征题材。继在于歇特剧院演出的《博布尔先生》（Monsieur Bob'le）以后，《谚语晚会》（La soirée des proverbes, 1953）、《瓦斯科的故事》（Histoire de Vasco, 1956）和《旅行》(Le voyage, 1961）由巴罗执导。1960年，现实问题悄悄进入《堇菜》(Les violettes），而随着《布里斯巴纳的移民》（L'émigré de Brisbane, 1965），谢阿德回到悲剧性的、诗意的和幽默的表现手法中去。这样的诗意风格令人想起洛尔伽（在法国于1946—1947年被发现）、瓦尔·安克朗（Valle Inclan）和拉斐尔·阿尔贝蒂（Rafaël Alberti）。

四、鲍里斯·维昂（1920—1959）

鲍里斯·维昂（Boris Vian）作为中央高等工艺制造学校毕业的工程师，1946年用假名发表一部美国黑小说的仿作《我要在你们的坟上啐唾沫》（J'irai cracher sur vos tombes），随后转向诗意小说：《维尔科甘和浮游生物》（Vercoquin et le plancton）、《岁月的淘汰》（L'écume des jours）、《北京的秋天》（L'automne à pékin）、《红草》

（L'herbe rouge）和《心碎》（L'arrache-cœur）以其语言创造的怪诞和来自语言游戏的诗意，令人想起格诺(Queneau）和米修（Michaux）。这些小说进入一个既温柔又凄苦，既滑稽又悲惨的天真世界，其中不合情理和神奇性占据主要地位。

维昂既是诗人（《我不想归天》Je voudrais pas crever）、作曲家、同时还是出色的戏剧家：从《为了大家的肢解》（Équarrissage pour tous，1947）这出紧张的闹剧到《鉴赏将军们》（Goûter des généraux），尤其到《帝国的缔造者们》Bâtisseurs d'empire,1959），在这后一出戏中，一个家庭在一个沉默的神秘人物，“新戏剧”的典型施缪尔兹的影响下，奔向死亡。这个剧本也受到尤奈斯库的影响。

第四节　50年代的“新戏剧”

1950至1953年之间，突然出现随后称之为“新戏剧”的几位最有代表性的剧作家：尤奈斯奈、阿达莫夫、贝克特。让·热奈比他们先起步，却在1957年才真正崭露头角（《阳台》Le balcon）。这一先锋派是悄悄出现的，往往在巴黎塞纳河左岸的小剧场露面。它追求一般说来贫乏的手法，摒弃背景和人物的真实性。它不要传统的矿藏：神圣的心理分析（人的激情！）、历史横断面、对社会集团的讽刺，而抛出变得机械、异化和孤独的人类的不安和困扰。因此，纯粹的悲剧复活了。从形式方面看，它摈弃古板的结构，代之以多种多样的技巧（马戏、滑稽戏、杂耍歌舞）。可以见到话语的贬值——这些剧作家突出僵化、陈词滥调、空虚——更多使用场景、物件；物件越来越增长，侵占舞台，“说着”丰富的象征语言。

从这一革新的起源（革命的词汇显得过分），人们不仅看到战后的气氛，而且看到按不同作家，例如雅里、斯特林堡、超现实主义、阿尔托、卡夫卡等而变化的影响。

有些导演出色地为这“新戏剧”效过力：维塔利、雷巴兹（Reybaz）、布兰（Blin）、莫克莱尔（Mauclair）、让-玛丽·塞罗（Jean-Marie Serreau）……

一、尤奈斯库（1912——）

欧仁·尤奈斯库（Eugène Ionesco）（父亲是罗马尼亚人，母亲是法国人）早先曾打算以《自波德莱尔以来法国诗歌中的罪孽和死亡主题》为题目撰写大学毕业论文。1938年他最后定居法国。为糊口谋生，他到一家出版社工作。为了学习英语，他买了一本教材 La Méthode Assimil；《秃头歌女》（La cantatrice chauve）一剧正是由这本教材脱胎而来。教材中荒唐愚蠢的对话和陈词滥调被打乱后重新杂乱无章地组合，学习语言时重复句型的严肃认真态度在剧中激发出无穷的喜剧性。剧中的一个人物郑重其事地说：“我的妻子是聪明本身。她甚至比我还要聪明。无论如何，她要女性得多。”

语言在尤奈斯库的剧作中充当主角。《秃头歌女》一剧中的语言混乱不堪。毫无意义的对白机械呆板，语速越来越快，最后变成一片混乱的音响。《上课》和《雅克》等剧亦是如此写成。大量使用事物名词甚至实物，——《椅子》一剧始见端倪——是作者的惯用手法，以此表示“上帝不复存在、世界的非现实性和精神的空虚”。1958年，尤奈斯库的戏剧转向揭露社会问题（《没有工资的杀人者》、《犀牛》）。《犀牛》一剧描写了尤奈斯库亲眼目睹的1937—1938年间法西斯主义的猖

尤奈斯库主要作品一览表

1950	《秃头歌女》（洛克唐布尔剧院）
1951	《上课》（袖珍剧院）
1952	《椅子》（新朗克里剧院）
1953	《以身殉职》（拉丁区剧院）
1954	《阿美戴》（巴比伦剧院）
1955	《雅克或屈服》（写于1950年，1955年于歇特剧院演出）
1956	《阿尔玛的即兴剧》（香榭丽舍剧院）
1959	《没有工资的杀人者》
1959	《犀牛》（先在德国杜塞尔多夫上演，随后在法兰西剧院演出） 《愤怒》，为电影《七大原罪》写的短剧。
1962	《空中行人》（法兰西联盟剧院） 《国王正在死去》（20天内写成，法兰西联盟剧院）
1966	《饥与渴》（法兰西喜剧院）
1970	《屠杀游戏》（蒙帕纳斯剧院）
1972	《麦克白》（左岸剧院）

獗：一种变犀牛的传染病在一个城市里蔓延，最后所有的居民都变成了犀牛（卡夫卡《变形记》的主题）。此剧引起的巨大轰动促使作者考虑一个严肃作家面临的种种风险：1962年创作的《空中行人》又回到了原先的创作手法。

《国王正在死去》是"一次死亡的实习"。在某个似乎是中世纪的王国里，局势岌岌可危，国内一片混乱，疆界日益缩小……国王被告知还能活一个半小时（由一个演员告诉观众：这正是演出持续的时间）。起初，国王拒不接受这一事实，可是，慢慢地，经过一阵滑稽可笑的哀嚎和颇带诗意的沉思冥想之后，他将接受这个不能接受的事实。显而易见，这个国王是整个人类的象征。

在《饥与渴》这出伟大的巴罗克风格的正剧中，尤奈斯库所忧虑的不是死亡，而是生存〔与贝克特（Beckett)相同〕。现实生活中的饥与渴永远无法得到满足。尤奈斯库的戏剧风格"简单、粗糙、幼稚"，然而其喜剧性却"远比廉价的悲剧性更令人绝望"〔《评论与反评论》(Notes et contre-notes)〕。作家的种种不安情愫同样表现在《零碎的日记》（Journal en miettes）中。

二、贝克特（1906——）

萨缪埃尔·贝克特（Samuel Beckt）系爱尔兰人。1953年，《等待戈多》（En attandant Godot）一剧使他一举成名。此前的25年里，他一直潜心研究当代最伟大的小说家〔他的同胞乔伊斯（Joyce）、普鲁斯特（Proust）〕的艺术。1936年定居巴黎以后，他创作了一些小说和卡夫卡式的寓言故事，作品中的情节和人物趋向淡化〔《穆尔菲》(Murphy)、

《莫卢瓦》（Molloy）、《马洛纳正在死去》（Malone meurt）、《无名氏》（L'innomable）〕，主人公面对死亡只会一味地夸夸其谈，“开无聊的玩笑，打发无聊的光阴”。贝克特的戏剧为我们展现了同样濒于绝望的世界。

《等待戈多》：

等待的第一天：

两个瘪三式的人物弗拉季米尔和爱斯特拉冈在等待神秘的戈多（上帝？）。场景荒凉，路边只有一棵树。为了消磨时间，他们百无聊赖地……交谈。戈多没来，却来了两个马戏演员式的人物：波卓和幸运儿——一个被套着脖子的奴隶。这两人表演一番。随后，一个信使前来通知戈多“今晚不来了，不过明天准来”。夜幕突然降临。

等待的第二天：

人物同前，但时光流逝，他们已经衰老。波卓双目失明，幸运儿成了哑巴。舞台上的场景还是那么无聊：光秃秃的树长出了几片树叶，脱靴子，等待戈多……同一个使者前来通知与戈多的约会推迟到明天。狄狄和戈戈试图上吊却终属徒劳。明天还将继续同样的生活，后天……，“人们在干什么？”——等待戈多。

我们对剧中人物的身份和经历一无所知。这出戏赤裸裸地暴露了人类生活的空虚。“什么事情也没发生”，可是“我们却喋喋不休地说个没完”。此剧是对帕斯卡尔式“消遣”的生

动再现，极富幽默意味。出人意料，这出戏立即引起轰动，获得巨大成功。

贝克特此后的剧作风格——时而用英语写作，时而用法语写作——趋向质朴，手法更加简炼。《最后一局》（Fin de partie，1957）表现了人类在虚无中永无止境的沉沦。《啊！美好的日子》（Oh! Les beaux jours，1963）揭示出人类日常生活和事务的空虚无聊，同时描写了人们对沉默的恐惧。在《喜剧》（Comédie，1963）中，作者走向了极端：三个无名无姓的人物蹉缩在瓮中，没有任何动作，嘴里含糊不清地絮叨着自己生活中的辛酸。与阿达莫夫（Adamov）和尤奈斯库不同，贝克特的创作始终沿着一条笔直的轨迹向前发展，风格日趋简炼、枯燥、紧凑。剧中表现的一切都是委琐无聊的。

三、热奈（1910—1986① ）

让·热奈（Jean Genet）在救济院里度过童年，后因犯罪被送进教养院。他决心跟“所有与他同类的苦役犯”为伍，拒绝那个曾经拒绝过他的社会，为恶行张目。这些思想最先表现在《百花圣母》（Notre-Dame des fleurs）、《玫瑰花的奇迹》（Miracle de la rose）、《殡仪队》（Pompes funèbres）、《布来斯特的争吵》（Querelle de Brest）等情调阴郁、词藻华丽的诗歌和诗意盎然的散文作品中，后来，他还撰写了一部《小偷日记》（Journal du voleur，1949）。

热奈在戏剧中着力描写仆人，同性恋者，妓女和遭受剥削的人（黑人和阿尔及利亚人）……。这些微型社会有自己的风俗习惯、社会法规和神秘魔法，人们追求绝对的恶，在制造罪

① 此处为译者所加。

恶中求生存。热奈的第一部剧作《严密监视》（Haute surveillance）表现监狱的生活，直到1949年才搬上舞台，比《女仆》（Les bonnes）晚两年。《女仆》一剧中的两个女仆曾经试图毒死女主人，终属徒然。于是，她们便扮成主仆游戏。穿女主人服装的女仆将下了毒的茶水一饮而尽，以女主人的身份死去，另一女仆则在这一罪行中证实了自己备受欺凌的生存处境。《阳台》（Le balcon，1957）以妓院为背景，在神秘虚幻的气氛中表现了性欲和权力。受鲁克①的影片《疯狂的主人们》（Les maîtres fous，1955）影响，热奈在《黑人》（Les Nègres，1959）一剧中犀利地嘲讽了白人殖民者的社会。写于阿尔及利亚战争期间的《屏风》（Les paravents，1961）极力丑化法国的移民和军队，直到1966年才得以在巴黎上演，这部内容庞杂长达25场的史诗性剧作（大约要演5个小时）强烈地表现了作者赞赏恶的权威和自我毁灭的一贯立场。年轻的赛伊德是个与基督截然相反的人物，他宣称："为了让世界也堕落，我将使自己堕落下去，直到世界的末日。"

步阿尔托（Artaud）之后尘，热奈向往一种表现宗教仪式（他曾对天主教的弥撒仪式如痴如迷，认为这是"当代最高级的戏剧"），表现违反社会常规的举动，表现死亡的戏剧。热奈对社会政治主题丝毫不感兴趣（与某些说法相悖），他最热衷的是在戏剧中发泄忿懑情绪，标榜恶行，渲染幻觉。他"在他的王国里重新确立了幻想的地位，傲慢地运用一种音韵和谐极富生命力的语言。热奈的语言无论表现猥亵龌龊的场面

① 让·鲁克（Jean Rouch 1917——），法国电影家，"直接电影"的代表人物。

还是深邃高超的抒情意境都十分自如”。①

四、阿达莫夫（1908—1970）

阿瑟·阿达莫夫（Arthur Adamov）原籍亚美尼亚，1924年定居巴黎。他深受阿尔托、斯特林堡、卡夫卡、弗洛伊德以及德国表现主义的影响，1946年创作的忏悔体小说《自白》（L'Aveu）表现了对世界的非现实性以及语言的空洞无力的忧虑。1950年到1955年期间的剧作再现了作者的一连串梦魇：《大小演习》（La grande et la petite manœvre，1950）、《进犯》（L'Invasion，1950）、《滑稽模仿》（La parodie，1952）、《塔拉纳教授》（Le professeur Taranne，1953）、《走路的方向》（Le sens de ta marche，1953）、《一切人反对一切人》（Tous contre tous，1953）。在阿达莫夫最优秀的剧作《弹子球机器》（Ping-pong，1955）中，作家改变了创作手法：阿瑟和维克托与福楼拜作品中的布瓦尔和佩居榭② 属于同一类型的人物。他们在投币机中耗费了一生的光阴。作品所表现的人类的失败似乎不再只是与个人的异想天开有关，那个只图提高生产率，一心牟取暴利的金钱社会同样是导致人类失败的根源。

此后的剧作失去了《弹子球机器》的平衡。步布莱希特的后尘，阿达莫夫开始倾向于马克思主义：《帕奥洛·帕奥利》（Paolo Paoli，1957）、《1871年春天》（Le printemps 71，1963）、《剩余人的政策》（La politique des restes，

① 热纳维埃夫·塞洛（Geneviève Serreau）：《新戏剧史》（Histoire du nouveau théâtre）——原注。

② 布瓦尔和佩居榭：福楼拜的遗作《布瓦尔和佩居榭》中的两个主人公。

1963）、《禁区》（Off Limits，1969）。

五、“新戏剧”的崛起

尤奈斯库，贝克特，热奈以及用第一种手法进行创作的阿达莫夫是“新戏剧”最引人注目的戏剧家，同时，他们身边还簇拥着一大批杰出的作家。

让·沃蒂埃（Jean Vauthier）剧作的语言风格（优美、粗俗、拖沓、跳跃）令人联想到奥迪贝尔蒂（Audiberti），剧中人物的类型又令人联想到尤奈斯库和贝克特：《巴达上尉》（Capitaine Bada，1952）中乌布王式的人物，在《巴达式的人》（Badadesques，1965）和《血》(Le sang，1970）等剧中反复出现。戏剧手法与尤奈斯库十分接近的诗人、戏剧家让·塔尔迪约（Jean Tardieu）在其简洁明快的“文体练习”中充分展示了戏剧家的才华，剧中的“单词与其说是文字，不如说是音符和色块”〔《室内剧》(Théâtre de chambre）、《谈话—交响乐》（Conversation-sinfonietta）〕。勒内·奥巴尔迪亚（René Obaldia）的戏剧创作与让·沃蒂埃具有同样的特征，他们的剧作与塞纳河左岸下等小酒馆里的演出风格相近。勒内·奥巴迪尔亚不仅是一位富于奇想的小说家〔《众人拥戴的帖木尔汗》（Tamerlan des cœurs）、《滑铁卢逃遁记》（Fugue à Waterloo）、《百岁老人》（Le centenaine）〕，更是一位才华卓绝、备受欢迎的剧作家。他的剧作常常令观众忍俊不禁：《海上歌声》（L'air du large）、《热努济》（Genousie）、《小城牧神》（Le satyre de villette）。此外还有一部“小型西部剧”《橡树林间的风》（Du vent dans les branches de sassafras,

1965）。

剧坛上还活跃着一批“新小说家”。他们的剧作有时令人联想到贝克特，不过，他们更热衷于进行微妙的心理分析。譬如，罗贝尔·潘热（Robert pinget）的《寄不到的信》（Lettre morte，1959），玛格丽特·杜拉斯（Marguerite Duras）的《街心花园》（Le square，1955）和《英国情人》（L'amante anglaise，1968），娜塔丽·萨洛特（Nathalie Sarraute）的《沉默》（Le silence，1964）和《谎言》（Le mensonge，1966）等。总的来说，他们的小说比戏剧更具说服力，尽管这些剧作在小剧院上演，观众可以体会到剧本的微妙之处，看清楚演员细微的面部表情。罗朗·迪比拉尔（Rolland Dubillard）的剧作《天真的燕子》（Naïves hirondelles，1961）、《甜菜园》（Jardin de bettraves，1969），尤其是其最优秀的剧作《骨头房子》（La maison d'os，1962）“新戏剧”的特征更为明显。《骨头房子》描写了“一个腰缠万贯却没有妻室子嗣的老人，家中奴仆成群。他在孤独中死在寓所里，奴仆们对他的死置若罔闻：这与他们毫不相干”。剧中人物形体和房屋的象征运用得非常出色。最后，还有弗朗索瓦·比耶杜（François Billetdoux）——一个介乎于贝克特和谢阿德之间的剧作家——他的剧作风格奇特，情绪起伏跌宕，表现了对无望的爱情绝望的追求和对虚幻的友情痛苦的渴求：《到托尔普家里去吧》（Va donc chez Törpe）、《世界好吗，先生？》（comment va le moude，Mössieu）、《必须穿过云端》（Il faut passer par les nuages）……。

第五节　政治戏剧和节日戏剧（Théâtre-Fête）

60年代，传统戏剧继续存在（阿努依、蒙泰朗……）。“新戏剧”风行一时，又很快走向衰落。1968年5月风暴标志着某种深刻的或许将持续下去的变革。一种新的先锋派出现了。他们不加区别地摈弃戏剧的种种清规戒律，取消了舞台和剧场的传统界限，推翻了剧本在戏剧中的统治地位，蔑视职业剧作家的戏剧技巧。在他们看来，50年代的“新戏剧”不过是陈旧不堪的传统手法的变种。他们令人眼花缭乱的戏剧观念和尝试似乎主要有两大倾向：政治戏剧和节目戏剧。

一、大众戏剧和政治戏剧

那种产生于抵抗运动时期的沟通整个民族精神的意愿，解放以后仍然继续存在。“大众戏剧”（théâtre populaire）的探索正是迎合了这一意愿。大众戏剧是一种搞阶级调和的戏剧，——至少在演出时间内——不同的社会等级，各种阶级冲突被成功地融为一体。让·维拉尔（Jean Vilar）是这一尝试的代表人物。然而，1968年的运动影响了这一尝试的继续。同年，维拉尔在阿维尼翁戏剧节上引起激烈的争议绝非偶然。随着政治电影的崛起，——戈达尔（Godard）、维尔托夫（Vertov）小组、克里斯·马凯尔(Chris Marker)以及斯龙(SLON)剧团——一种表现社会冲突和阶级斗争的“政治戏剧”脱颖而出。平静的日子结束了。

这种戏剧不仅表现具体的社会政治内容，这样将毫无新意可言，而且探求表现革命的内容所需的戏剧模式和技巧。尽管

这些探求千姿百态，纷然杂呈，然而灵感主要来自两个德国剧作家：皮斯卡托（Piscator），尤其是贝尔托特·布莱希特（Bertolt Brecht）。

1．布莱希特的影响

布莱希特（1891—1956）带着第一次世界大战的余悸，从创作反战诗歌开始了作家的生涯。20岁时，他写出了第一个剧本《夜半鼓声》（Baal），政治观点很快从无政府主义转向马克思主义。1933年，他被迫离开纳粹德国，这时，他已经创作了14部戏剧。1945年到1947年期间，他在美国避难。1947年，他重返东德，建立了“柏林剧团”（Berliner Ensemble），先后上演了《大胆妈妈》（Mère courage, 1946）、《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》（Maître Puntila et son valet Matti, 1949）、《母亲》（La Mère, 1951）、《吕居吕斯》（Lucullus, 1951）、《卡拉尔大婶的枪》（Les fusils de la Mère carrar, 1952）、《高加索灰阑记》（Le cercle de craie caucasien, 1954）等剧作，国际声誉与日俱增。战前（1930年），巴黎仅上演过他的《四分钱歌剧》（L'opéra de quatre sous）。1947年，塞洛搬演了《例外和规则》（L'exception et la règle）。1951年，维拉尔搬演了《大胆妈妈》。不过，主要是在1954年以后，由于“柏林剧团”轰动一时的巡回演出，布莱希特的戏剧才大量涌进法国。经过10年的辉煌时期（1955—1965）以后，布莱希特的戏剧一度遭到冷落，……直到1968年5月。

2. 布莱希特的理论

布莱希特的戏剧理论散见于众多的论著，尤其是《评桃花心木歌剧》（Notes sur L'opéra Mahagonny，1931）和《戏剧小工具篇》（Petit organon pour le théâtre，1949）这两篇论文中。布莱希特以他称为“叙述体”（épique）的戏剧模式与传统的“戏剧性”（dramatique）的戏剧模式相对抗：不是给观众造成幻觉，而是打破观众的幻觉；不是让观众迷醉，而是让他们思索。布莱希特不主张“演出”达到令人迷醉的效果。他列举出一些能够造成“间离效果”（Verfremdungseffekte）的技巧，让演员和观众获得保持清醒的判断力的距离：插入解说员或者歌队，对戏剧行动进行评说；不时投放电影和幻灯以“阻碍观众的感情完全进入剧情”。这样，舞台上出现了马克思的名句，社会党党证，威廉二世的肖像；音乐和“歌曲”游离于戏剧行动之外，不是去强调情节中隐含的感情因素，而是对戏剧行动进行评说。布氏的戏剧虽然具有消遣的职能，但总是寓教于乐：其戏剧的说教性质与寓言和比喻相近，目的是“让世界变得能为所有的人所掌握，不再是由谎言和既定观念构成的巨石，不再仅仅供当权的暴君们利用”。①

3. 法国人的尝试

布莱希特的戏剧革命在法国几乎没有产生出有影响的作家。受卢克莱修（Lucrèce）、《圣经》、维庸、兰波以及日本能乐（Nô japonais）……熏陶的诗歌中那种颠覆一切的力量再也无迹可寻。与德语作家〔马克

① 塞洛：《“新戏剧”史》。——原注。

斯·弗里茨（Max Frish）、弗里德里希·迪伦马特（Friedrich Dürrenmalt）、彼得·魏斯（Peter Weiss）、彼得·哈克斯（Peter Hacks）、马丁·瓦尔泽（Martin Walser）〕相比，莱茵河彼岸的同行们都显得苍白无力。他们只是把布莱希特视为理论家。譬如，用第二种手法进行创作的阿达莫夫就是如此。乔治·米歇尔（Georges Michel）〔《星期日的散步》（La promenade du dimanche，1966）、《侵略》（L'agression，1967）〕、路易·吉尤（Louis Guilloux）〔《克利布尔》（Cripure，1967）〕以及加布里埃尔·库赞（Gabriel Cousin）〔《工厂》（L'Usine，1951）、《黑色歌剧》（L'Opéra noir，1967）、《生活在1968年》（Vivre en 1968）〕等人则表现出与布莱希特的理论更大的离异。J.P.比松（J. P. Bisson）的戏剧〔《红色的早晨》（Matin rouge）〕或者贝内戴托（Benedetto）的戏剧〔《红色地区》（Zone rouge）、《包装》（L'emballage）〕则完全不受布莱希特的影响。在贝内戴托的剧作中，"'舞台形象'有如诗歌中的词句一样串连起来，代替了'戏'"。〔G·桑迪埃（G·Sandier）语〕

阿尔芒·加蒂（Armand Gatti）受布莱希特的影响甚微，不过，他热衷于表现政治题材。他的剧作常常显得臃肿累赘，近乎杂乱无章，不加区别地采用一些不适合于戏剧的技巧，譬如，在《清洁工奥古斯特·热臆想的生活》（La vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai，1962）中运用"闪回"。剧中主人公象征当代被压迫者。1966年，他以萨科（Sacco）和旺泽蒂（Vanzetti）案件（1920—1927）为题材，创作了《两张电椅前的民众歌声》（Chant public devant deux

chaises électriques）。加蒂最后的几个剧本揭露了美越战争〔《越南的越》（V Comme Viet-Nam, 1967）〕和佛朗哥独裁统治〔《佛朗哥将军的狂热》（La passion du général Franco）〕。

两位用法语写作的诗人和剧作家也加入了这一行列：马提尼克岛人埃梅·塞扎尔（Aimée Césaire）在其巴罗克风格的戏剧中谴责了殖民化现象〔《克利斯朵夫国王的悲剧》（La tragédie du roi christophe, 1964）〕和杀害刚果总理帕特里斯·卢蒙巴的罪行〔《刚果的一季》（Une saison au Congo, 1965）〕。阿尔及利亚人卡泰伯·雅辛纳（Kateb yacine）动人心魄的戏剧中回荡着一个被剥掉皮的人凄厉的惨叫〔《被围住的尸体》（Le cadavre encerclé, 1958）、《祖先加倍残忍》（Les ancêtres redoublent de férocité, 1967）〕。

二、节日戏剧

如果说布莱希特及其追随者提倡观众或者演员与舞台上的演出保持一定的“距离”，那么，当代戏剧总的倾向则是追求另一种戏剧模式：迷醉、魔法、宗教仪式，中邪现象以及节日狂欢。这一戏剧革新的鼓吹者显然受到阿尔托的影响，同时，也从精神分析学中得到启示（他们从精神分析学中借用了某些概念，譬如，压抑、审查、冲动、宣泄、潜意识等）。人种学家对原始民族的研究成果给他们提供了灵感。中魔般的狂舞，非洲文化中的祭祀仪式都成为这种戏剧模式的重要蓝本〔请参阅米歇尔·莱里（Michel Leiris）的《贡达尔的埃塞俄比亚人的中魔现象及其戏剧性特征》（La possession et ses aspe-

cts théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar, 1958)〕。这些戏剧探索还受到超现实主义运动的极大影响。

1. 超现实主义运动的启示

超现实主义运动的种种追求和主题在不少“新戏剧”的作品中早已有所表现：尤奈斯库的好几部剧作都产生于梦境；阿达莫夫的戏剧常常从一个富于刺激性的场面开始；塞扎尔曾经加入过超现实主义运动。那些随心所欲地运用语言的戏剧家们同样具有超现实主义运动的倾向〔如，维昂（Vian）〕。在法国，尤其有两位作家的作品带有明显的超现实主义运动的特征。罗曼·韦恩加坦（Romain Weingarten）的第一部剧作《阿卡拉》（Akara, 1948）曾引起巨大反响，受到奥迪贝尔蒂的高度评价。这部剧作正是从自动写作法受到启示。剧中人物随意说出一些词的组合，毫无意义的台词逐渐变成非现实的呓语。韦恩加坦在最后一部剧作中再次运用同样的手法，此剧获得巨大成功。剧中两只变幻不定的猫与两位少年玩着微妙的游戏。全剧笼罩着神奇剧的气氛，极富幽默意味。

费尔朗多·阿拉巴尔（Fernando Arrabal）生于1932年，在他的祖国西班牙亲身经历了内战的恐怖。他的剧本出版后（1958、1961、1965），很少上演。1965年，萨瓦里（savaly）、拉韦伊（Laveille）以及加尔西亚（Garcia）等人上演了他的剧作，他才开始为人所知。阿拉巴尔剧中的主人公总是某种介乎于孩童的天真和性虐待狂之间的不适应社会者，说话毫不隐讳，“就象扔石头一样直截了当”（塞洛语）。如，《建筑师与亚述国王》（L'architecte et l'empreur d' Assyrie）中的那一对夫妇，《汽车坟墓》（Le Cimetière de voitures）中的主角埃马努。阿拉巴尔的后期剧作和自传性电影《谋杀万岁》

(Viva la meurtre) 中充斥着大量的性描写。阿拉巴尔的戏剧结构臃肿，充满残酷的场面，令人联想到阿尔托、吉尔德罗德 (Ghelderode) 和热奈。浓厚的宗教色彩体现了阿拉巴尔的一个基本追求：在戏剧中表现宗教仪式。阿拉巴尔曾被冷落一时，最近，他又以《走钢丝》(Sur le fil, 1975) 一剧重新跻身剧坛。

2． 多种表现手段的综合

在韦恩加坦和阿拉巴尔的戏剧中，语言仍然扮演着重要的角色，虽然后者对语言的重视略逊于前者。如果说象《汽车坟墓》这样的剧作能获得成功，维克多·加尔西亚杰出的巴罗克风格的导演艺术至少应当与剧本平分秋色的话，节日戏剧的激进派则进一步对剧本的作用提出质疑。过去，尤奈斯库仅仅抨击了语言中的异化现象，却很快转而采用古典悲剧的语汇，如："对困境清醒的绝望"，或者"生命之烈焰"等 (见《饥与渴》)。卢梭式的信念在尤奈斯库的戏剧中仍然占据统治地位，自然的人是纯洁美好的，人的异化只是由于社会的压抑，由于有用的语言变成了沟通人类的"障碍"。其实，心灵深处受到打击的人绝不会喋喋不休地说个没完，他会叫喊、哭泣、呻吟、沉默，痛苦地扭动，手舞足蹈……所以，语言必然被多种表现手段所取代：叫喊声、动作、音乐、灯光效果、投放电影幻灯等。演员的形体变得非常重要〔格罗托维斯基 (Grotowski)、生活剧院 (Le Living théâtre)〕：部分地由于这个缘故，舞台上出现了紧身衣和裸体。

舞台道具不再具有构成背景，造成真实幻觉的职能，而是选择那些能够打动观众，具有丰富的象征内涵的实物。譬如，阿拉巴尔的《乐园》(Jardin des délices) 一剧采用了由废

钢铁搭成的十字架，它同时还令人联想到手术台、剧中女主人公在这个十字架上遭受折磨。这种做法与那种对人类历史和社会冲突进行清醒的评价的创作方法截然相反，布莱希特的信徒们对此甚为不满。这种新的戏剧尝试力图重新找到“纯粹的活力”（阿尔托语）和生命的源泉，达到一种深刻而彻底的沟通。强烈的戏剧体验所达到的政治效果难道不比布莱希特式的说教更为巨大吗？“生命、革命、戏剧这三个词汇其实是一回事=对现存社会无条件的否定”〔朱利安·贝克（Julian Beck）语〕。让观众亲身体验到节日般的狂欢，会使他们越来越不愿忍受这个死气沉沉的金钱社会，或者恰好相反，只是提供了“消遣”，使人们忘却平时遭人奴役的处境呢？这正是他们的戏剧创作所引起的最主要的争议之一。

3. 打破一切框框

卢梭在《关于戏剧问题致达朗贝尔的信》中曾经指摘过封闭式舞台，并建议以乡村节日为戏剧的模式。如今，“意大利式舞台”已经遭到大多数人摈弃。这种制造幻觉的匣子迫使观众“通过锁孔”观看演出。人们已经不再接受那些按入场券票价划分社会等级的剧院（穷人只配坐鸡棚！①）。舞台和剧场，专业演员和看戏的观众之间的界限消失了。演员和观众之间的距离缩短，使演员可以通过形体打动观众，或者准确地说，打动戏的参与者。人们还对戏剧必须在剧院上演的做法提出质疑，“在这些摇摇欲坠的巨轮上，不少人丧失了真诚，受害非浅”（萨瓦利语）。因为真正的戏剧场所应该在街头、工厂。1968年5月风暴为此提供了革命的理想模式。明星制度，戏剧学院的因循守旧都无一例外遭到指摘。各地都出现了一些

① 俗语。鸡棚（Poulailler），指顶层楼座，票价最低。

完全随心所欲地进行创作和演出的剧团（即兴创作，演出中途不时修改剧本，新来的人临时参加演出）。传统所理解的“角色”已经不复存在。

4. 宗教情感的复归

目前，节日戏剧已蜕变成一种轻松的消遣活动，人们又怀念起宗教仪式和集体瞻礼。三个M①（竞技、弥撒、集会）使戏剧家们想入非非。人们回想起在古希腊，戏剧正是产生于对狄奥尼索斯的崇拜，即对迷狂现象的崇拜。1952年，美国出现了happening②，其宗旨是通过演出活动的冲击（色情、暴力），排除一切感官的障碍和抑制性因素，释放出观众的潜意识：戏剧成为在场所有人共同的行动，集体的梦境和难以预料后果的“事件”。有时甚至借助于吸毒来达到类似的效果。近来不少戏剧创作的主题都力图体现根植于人类内心深处的强烈愿望：沉默为极乐的天堂（与贝克特截然相反）；性的交流——与超现实主义者不谋而合——达到中魔般的强烈体验，借以摆脱日常生活中的种种规范和异化；尽情狂欢；袒露肉体，如同朱利安·贝克所说：赤身裸体是“每个人走向极乐世界的通道”。

第五章 战后小说危机

自19世纪末以来，评论家经常众说纷纭的小说在20世纪似乎处在连续不断的危机之中，然而，这些危机非但未使小说走

① 竞技（Match）、弥撒、（Messe）、集会（Meeting）字首均为M。
② 一种使观众得到强烈的感官刺激的戏剧模式。

向衰弱，却使之焕然一新，增添了生机。仅在这里提及的几位著名作家：普鲁斯特、纪德、马尔罗、萨特、就谴责了他们那个时代的小说的习惯手法，但他们的目的只是更新而已。保尔·瓦莱里和安德烈·布勒东则更严厉，他们指责无动机或者平庸自负的低标准艺术，但他们并没能减少这类艺术的成就和多产。在战后的年代里，与传统技巧的小说（如莫里亚克和阿拉贡的杰作）同时并进地形成了完全崭新的艺术形式，它不仅使小说的种类，甚至使文学的概念都发生了前所未有的动乱。独特的探索与日俱增，虽然五花八门，但这些研究所关心的都是要通过增加严谨性，获得更加纯的、新的小说风格。借助电影艺术和美国作家的方法使小说的方法和目的多样化，以后人们似乎又要彻底抛开这些笨重的财富，以便确定和恪守小说的主要目的。直到1950——1960年，才通过“新小说”的成功，使这些长期以来几乎是秘密的企图显露出来。萨洛特（Sarraute)、罗伯-格里耶（Robbe-Grillet）和比托尔（Butor）获得的褒贬参半的荣誉又光耀了他们那些默默无闻的导师们——莱里（Leiris），巴塔耶（Bataille），布朗肖（Blanchot）…。人们发现，小说不再愿，也不再能好意地表现世界，这个世界的稳定和意义是骗人的。毫不妥协的作品将读者带到创作中去，使其面对应与作者分担的责任：艰难而富有成果地辨认混乱的现实和自我。

第一节　见证

在未指出小说变革的最引人注目的趋向之前，必须论述传统对战后文学的影响。描绘世界，尤其是以故事的形式表现人

仍是许多作家的雄心所在，战争的直接环境也使之成为必然。

一、抵抗运动

知识分子的抵抗主要是运用诗歌，然而在战争期间，尤其是在解放时期，出现了大量的散文作品。它与环境密切相连，作为见证，其文献价值常常超过作品的美学价值。值得一提的有维尔高尔Vercors（1902年出生）的前期作品——《海的沉默》（Le silencc de la mer）与《走向星辰》（La marehe à l'étoile），故事以纯朴的形式表达了激动之情；罗歇·瓦扬Rogec Vailland（1907—1965）继《奇特的游戏》（drôle de jeu）后，又写了一些怪诞的作品——色情和革命混杂在一起，《干坏事》（Les mauvais coups）、《法律》（La loi）。达维德·鲁塞（David Rousset）在《集中营天地》（L'univers concentrationnaire）和《我们的末日》（Le jours de notre mort）中详尽地报道分析了集中营的残酷经历。于勒·罗瓦（Jule Roy）的《快活谷》（La Vallée heureuse）和罗贝尔·梅尔勒（Robert Merle）的《瑞德库特的周末》（Week-end à Zuydcoote）追述了在战争中几次执行军事任务的经历。除了这些文献以外，还应该提到戴高乐将军的《战争回忆录》（Mémoires de guerre），书中角色的见证借助于古典的文笔，具有文学价值。

二、忠实于传统小说

重新恢复的和平使小说作品大量增加，它们从社会传闻到心理分析，几乎全都表明了传统倾向。这里不可能一一列举所有当时众所周知的小说，同时又信赖他们的表现形式，既不对

语言又不对其作用提出异议。由于罗歇·尼米耶（Roger Nimier）、雅克·洛朗（Jacuue Laurant）、安东尼·布隆丹(Antloine Blondin)和弗朗索瓦兹·萨冈(Françoise Sagan)的洒脱的才华，出现了一种称之为“新古典主义的反应”的作品。与介入文学背道而驰，他们的有分寸的大胆之举创作了令人喜爱的作品，但绝非是伟大的杰作。

马赛尔·埃梅（Marcel Aymé，1902—1967）未脱离叙述的传统艺术，但他的巨大才华，语言的高超技巧和看破一切的幽默使他置身于第一流的作家之列（《绿色母马》（La jument verte,1933)；《捉猫猫游戏童话集》(Les contes du chat perché，1939）。脱离所有美学和哲学体系的异想天开在作品中占主导地位，由此表明写作和叙述的乐趣能够成为最好的灵感源泉。

第二节　探索

与众不同的其他作家不满足于写作的乐趣。与传统小说的过多的同情相反（作者对自己，即对“创作者神祇”的同情，迎合他接受了表面现实的世界，取悦渴望沉溺在幻想之中的懒惰的读者），他们提出了“探索小说”。这类作家很难归类，只能根据他们的创作意图最突出的性质来集中论述。他们的立意是要创造出新的用语、新的世界，或从更深远、更普遍的意义上来说，就是要创造符合现代人的要求和知识的新的文学实践。

一、实验室与奇想

雷蒙·格诺（Raymond Queneau）出生于1903年，从事

过超现实主义的冒险，但他在独特的作品中并没有声称任何学说。他的诗作和小说（二者之间没有形成本质的差异）都突出了刺激和吸引人的悖论：通过高超的技艺和破坏其效果的傲慢的幽默，这些作品对文学既赞扬又否定。格诺与塞利纳一样，最先向语言挑战，用口头用语的自由来反对约定俗成的惯例。以表现生活为由，他解体了被陈旧的规则僵化的句法，在措辞中引用了大众的、行话的、按需发明的词汇，用某些词不太严格的实际读音的书写法代替了过于精细的缀字法。但是这种对语言自由的、表面上“自然的”使用，却服从了修辞学最庄重、最传统的形式：写诗歌作品尊重固定的格式和格律，亚历山大体的十四行诗，由数节组成的诗，八音节诗句的诗歌；小说则效法可靠的文体的辞格。在高雅的格式与绝对乏味的内容、语言之间的差距，使人看到平淡无奇的日常生活中别开生面的地方，但它通常也是肮脏的，这显得不可抗拒的滑稽可笑。但是这个差距正是进行一次必要的文学改革的号召，它证明文学首先是语言的目的，它和语言一样是可塑的、能够更新的。

《麻烦事》（Le Chiendent），（1933），《橡树和狗》（Chêne et chien，1937）并没有触动广大读者。《文笔练习》(Exercies de style，1947)，和《地铁里的扎齐》（Zazie dans le métro，1959）却使作者一举成名，在众多的人面前展示了文学艺术的真正性质：精湛的技巧，文字游戏。尤其是《文笔练习》通过用99种各不相同的方式描写同一可笑的杂闻，否定了主题的价值，肯定了文笔的重要性以及它的几乎是无限的变化能力。假如您认为这只不过是一个对什么都感到厌烦的知识分子抛弃了审慎的说教所作的文字游戏，那就错了。通过用语言所作的非常有分寸的指摘，作者巧妙地使用诙谐反

击了损害生活的烦恼情绪，从人类命运的微不足道中，他谱写出一首崭新、动人的诗篇。

鲍里斯·维昂（Boris Vian）（1920—1959）的作品自从作者死后，深得读者的喜爱。所有的人都知道轰动一时的作者韦尔农·苏利旺（Vernon Sullivan）的名字〔这是鲍里斯·维昂写《我要在你们的坟上啐唾沫》（J'irai cracher sur vos tombes，1946）时用的笔名〕不公正地埋没了真正的创作家（《岁月的淘汰》L'éume des jours，1947；《北京的秋天 L'automne à Pékin，1947；《红草》L'herbe rouge，1950；《心碎》L'arrche-coeur，1953）。鲍里斯·维昂是工程师，圣日耳曼·德·普雷的爵士乐演奏明星，他尤其是小说形式的创造者，他用幻想重新塑造了一个与我们这个充满焦虑、不满的世界并存的诗的境界，它充满苦涩、温柔的诗意，但它比所有现实主义的写实报告更加有力地证实了我们的状况。非凡的词语产生了这个境界。在最常用的词与作文字游戏并不是给读者提供简单的消遣方法，相反它促使人类的良知和自私所具有的全部有益的、或者悲剧性的力量明显地闯入读者的意识之中。

二、超现实主义小说

安德烈·布勒东曾经在《超现实主义的第一宣言》里谴责了小说创作：描写的兴趣、肤浅僵化的心理学，恪守束缚人的逻辑；但他对朱利安·格拉克(Julien Gracq，1910年）的《阿尔戈城堡》（Le charteau d'Argol，1938）却十分推崇，认为它有可能发展到超现实主义。这丝毫不意味着他在曾经如此坚定捍卫的原则问题上让步，而是承认小说达到了新的境界。内容上的创新胜过形式，因为从第一本书开始，在以后发表的精

彩的故事里〔《阴郁的美男子》（Un beau ténébreux 1945）、《沙岸》（Le rivage de Syrtes 1951）、《林中楼台》（Un balcon en frêt, 1958），朱利安·格拉克俨然是一位文体家，他对语言作了耐心认真的雕凿，他否定了无意识写作的偶然性的美。但是这种经过精雕细凿的语言没有去堆砌，也没有赘述现实生活，更没去美化它；它象一首长长的散文诗，展现了一个神秘世界的绝妙的财富，洋溢着不合常情的美，确切地说是富有魔力的美，正是曾经装饰过伤感的浪漫派小说的那种美。人类意识中所有隐秘的力量都在这里表现出来，就象是在上演一出离奇、阔绰的戏。

安德烈·皮埃尔·德·芒迪亚格（André Pieyre de Mandiarques, 1909——）同朱利安·格拉克同属于传统的超现实主义者，他也力求把诗歌和小说结合起来。这种合并尤其表现在他的作品的形式上：很多中短篇小说（《黑色博物馆》Le musée noir, 1946；《狼的太阳》Soleil ds loups, 1951；《炭火》Feu de braise, 1959）与其说是散文诗，倒更象神怪故事。一种非常审慎，有时几乎是矫饰的语言塑造了一个完全被不安、淫荡困扰的世界，在小说《海上百合花》（Le lis de mer, 1956）、《摩托车》（La motocyclette, 1963）里尤为突出。

第三节　趋向新小说

如果说根据文字游戏（和这种游戏的重要程度），以及企图把小说变成揭示超现实的工具的愿望，我们能够不是过于人为地把格诺和维昂、格拉克同芒迪亚格归为一类的话，采用几

道公式把巴塔耶、莱里、布朗肖和贝克特的名字连在一起却不是那么容易的。然而，我们必须把这些难以归类的作家放在一起来评论，小说最主要的革新应当归功于他们。他们都打乱了传统小说的世界和语言，以便冲破它们强加给作家和读者的极限。生活对他们来说是一次新的人生体验，在这个范围内，他们都进行了文学创作的新试验。

一、乔治·巴塔耶（1897—1962）

在他的评论作品〔《内心感受》(L'expérience intérieure, 1943)、《罪人》（Le coupable, 1944)、《文学与邪恶》（La litférature et le mal, 1957〕、诗歌〔《大天使》(L'archangélique, 1967)〕，小说〔《神父C》（L'abbé C, 1950)、《蓝天》Le bleu du ciel, 1967）里，乔治·巴塔耶（Georges Bataille）似乎在继续一种相同的绝对探求，以致于人们很难通过表面上的体裁的不同来区分写书和各种试验方法。巴塔耶的作品分析了同一个“人类竭尽全力的旅程”，他既没有标榜哲学，也没有倚仗宗教和文学的名声，而是分析了这些被处于疯狂边缘的生活的极端经历所混淆和超越的范围。问题在于从痛苦和乐趣混合的恐惧不安中揭露人的真实性，避开表面现象进入心醉神迷的境界，那里，人的一切束缚和矛盾都消失了，只剩下虚无。色情将是发现真实性的特殊方式，因为它“对生活乃至死亡都是赞同的”，它在使人衰竭的同时肯定了他的存在；它是违抗、超越的极端形式。写作是记载和交流“内心感受”的有诱惑力和难以把握的方法，它通过同时的肯定和否定来进行：“唯一弥补写作错误的方法是使写出来的东西化为乌有……我认为文学的秘密就在于此，一本书的价值就看它能

否巧妙地用对毁灭的无动于衷来装饰”（《神父C》）。

二、米歇尔·莱里（1901——）

米歇尔·莱里（Michel Leiris）以前是超现实主义团体的成员，他的散文作品对最近的小说研究起了决定性的影响。从表面上看，这些文章出色地继承了自传小说和忏悔小说的传统。继《奥罗拉》（Aurora 写于1928年，1946年发表）和《虚幻的非洲》（L'Afrique fantôme1934，1951年定版）后，《人的时代》（L'age d'homme1939，1964年定版）才显示出莱里的意图，一篇重要的前言，“把文学视为斗牛术”决定了这是一种冒险的文学，而不是消遣文学：“寻求一种男子汉的饱满，它在进行净化清除之前是不能获得的，文学活动，——尤其是‘忏悔’文学是进行这类净化的最实用的工具之一”。“暴露某些情感或性感类的顽念，公开忏悔缺点和怯懦……，这就是作者用以把牛角，哪怕只是它的影子，引进文学作品里的方法。”问题在于结束艺术创作的无动机状况，使“书成为一种行动”，目标指向作者、读者和文学。《人的时代》把分析的准确和超现实主义的梦幻融为一体，但这还没使作家完全满意，他在战后发表的《游戏规则》（La règle du jeu)、《删去集》(Biffures,1948)、《杂拌儿》(Fourbis,1955)；《细纤维集》(Fibrilles，1966)里，力求更加深刻地认识自己。这次倒不是谈清洗已结束的过去，而更多的是仔细地追忆整个充满形象、感觉、词语联想的隐蔽的生活，在探询的同时进行自我观察。“回忆”的部分掺杂着“日记”章节；过去和现在处于复杂和跳跃的关系中。为了塑造他的现在和将来，必须重新塑造自己的过去，他企图确定他的“游戏”的“规则”；

写成的作品也是他自己的事业。文学比任何时候都更加是一次能够“改变生活”的行动，就象超现实主义者希望的那样。用以取代幻觉的小说传统的是一个崭新的体裁，在那里，科学的准确性和富有诗意的幻想混合在同样真实的要求里。

三、莫里斯·布朗肖《1907——》

莫里斯·布朗肖（Maurice Blanchot）的文艺评论的重要性日益增长，这略为湮没了他的叙述作品的价值。实际上，小说和评论都叙述了同样的经验，即通过使用语言感受到的死亡。布朗肖正是在关于文学语言的使用和写作现象的思考方面对最“现代”的文学起决定性的影响的人。人们注意到这类思考在叙述体作品演变过程中的进展，它们从“小说”（《默默无闻的托马斯》Thomas l'obscur, 1941；《阿米纳达布》Aminadab, 1942；《高不可攀的人》Le Très-Haut, 1948）发展到自愿放弃所有的传统布局——人物、情节、结局——的“故事”（《死刑判决书》L'arrêt de mort, 1948；《最后一个人》Le dernier homme, 1957；《等待，遗忘》L'attente l'oubli, 1962）；人们同样还注意到这种思考的进展也体现在对典范作家的研究里（《洛特雷阿蒙和萨德》Lautréamont etsade, 1949；《荷尔德林、玛拉美、贝克特等人在文学空间里》Hölderlin, Mallarmé, Beckett, etc, dans l'espace littéraire, 1955；《未来的书》Le livre à venir,1959）。作者拒绝只能获得一种“解读”的评注，这种谦虚的评论实际上是发现作品的起源，研究与死亡的体验不可分隔的“文学体验的可能性”的方法。因为语言与它命名的东西之间维持着一种排斥的关系：它在取消物体的感性的真实

性的同时，消灭了自己称呼的物体，它只讲不存在。"在词语中，给予词语生命的却死去了；词语就是这个死者的生命……"但是，这种通过语言的否定同样也是一种肯定，因为语言依靠自身开始存在："名词不再是不存在的短暂过渡，它成为一个具体的球，一个存在的实体……。是的，幸亏语言是一种东西……"。

大家可以想象到，建立在这种思考基础上，布朗肖的叙述作品是不容易读懂的，但它却具有真正的魅力，就象是对习惯的"真实"的否定在那儿招唤我们去投身到本质的空虚里。

四、萨缪埃尔·贝克特（1906——）

"这是些词，仅此而已，必须继续写下去"（《无名氏》L'innommable）：也许这已经表明小说的所有争议的结果。从广义上说，也就表明了文学活动的结果……贝克特的作品最初被人忽视，今天却被尊为我们时代最伟大、最有意义的作品之一，这是因为它似乎结束了以最秘密的，恐怕也是最活跃的当今文学研究为特点的关于语言和世界的争论。萨缪埃尔·贝克特(samuel Beckett)1906年出生在都柏林，他是乔伊斯的朋友，他的第一部小说《穆尔菲》(Murphy,1938)是用英文写的。用法文写作的《莫卢瓦》(Molloy),1951年出版。接下来的故事都是用法文写的，它们与一出头等重要的剧本一起，使文艺批评家和越来越多的读者能够估量一种毫不让步的艺术的独创性和价值（《马洛纳正在死去》Malone meurt, 1952；《无名氏》1953；《短篇及短作》Nouvelles et texte pour rien, 1955；《怎么回事》Comment c'est, 1961）。继初期表明徒劳和失望的寻求的小说之后，他写了一些没有情节的纯故事，

里面的联系更加紧缩，人物消失，只剩下一种声音。不久，作品干脆只是一片滔滔不绝的低语，一个临终的人讲述可笑的生活，除了窥伺他，随时准备在寂静中等待袭来的死亡之外，生活别无前景。《无名氏》是这种小说禁欲的顶峰，它拒绝虚构，甚至还取消了前期作品中那点微薄的虚构："这些穆尔菲，莫卢瓦和其他马洛纳，我没有受他们的骗。他们浪费了我的时间，使我白费力气，在只需谈论我的时候，却只允许我讲他们，以便能让我住口。"萨缪埃尔·贝克特的削弱小说的怀疑原则导致了人、世界、文学的彻底解体：这种消失、不存在的证明是站不住脚的，它只是创作者在残酷的现实之上建立的一种痛苦温柔的幽默感。

巴塔耶、莱里、布朗肖和贝克特的作品使我们能更加准确地估量1950年以后被人称之为"新小说"的作家的重要性和独特之处。小说之新，只是针对继续成功地存在的传统形式而言，但人们看到新小说作家的事业受到了我们刚刚列举的主要倾向的薰陶和迎合——他们自己首先承认这一点。除了这些代表性的研究以外，还必须补充让·凯罗尔（Jean Cayrol，1911——）的研究。他的流放犯的经历表现了一个"身心受到损害"的人的形象（《我将感受别人的爱》Je vivrai l'amour des autres，1947；《异体》Les corps etrangers，1959；《耳边犹闻》Je l'entends encore，1968）；还有勒内-路易·德·福雷（René-Louis des Forêts，1918——），他的独白（《饶舌的人》Le barard，1946）介于话语的魅力和引起沉默的骗人空虚之间；马格丽特·杜拉斯（Marguerite Duras，1914——），则注重写爱情衰竭了的人物谜一般的对话（《夏夜10点半》Dix heeures et demie du soir en

été, 1950；《街心花园》Le square, 1955；《琴声如诉》Moderato cantabile, 1958；《毁掉吧，她说》Détruire dit-elle, 1969）。

第四节　新小说

四本书标志着它的逐渐明确：1963年，阿兰·罗伯-格里耶给他的一本论文集题名为《争取一种新小说》（Pour un nouveau roman, 1967），让·里卡尔杜（Jean Ricardou）也提出了《关于新小说的问题》（Problèmes du nouveau roman, 1971），他还写了《关于新小说的理论》（Pour une théorie du nouveau roman）。1956年，娜塔丽·萨洛特发表了首批理论作品集中的一本，并意味深长地题名为《怀疑的时代》（L'ère du soupçon），从这本主要通过对习惯的故事性的怀疑来探寻和肯定自己的小说，我们进入了新小说时期：由于大量批评性的思考，尤其是通过各种实践，他们雄心勃勃，计划明确。

然而，批评界触及到的"新小说"一词并不令人满意。毫无保留地接受它，就等于承认没有贴上这个标签的是属于完全说不清楚的什么"旧"小说之类的东西。但这个极端的公式当然也有力地体现了一个并不是新冲突的激进化：从怀疑到拒绝，从拒绝到指摘，正是这种有不同作家参与的决定性的运动，才能解释采用这一流派的标记。这种标记不代表任何流派，但它稍显唐突地表明了要求的共同性。从1961年起，针对认为"新小说把未来的小说法则编成了法典"的"公众议论"，罗伯-格里耶反驳道："新小说不是一种理论，而是一种探求"。因

此一篇介绍性的评论不会变成一成不变的体系的描绘，它至多只是证实几种倾向，研究几项提议，看看能否把它们进行比较。

一、怀疑和拒绝

首先是取消“旧小说的布局”，去掉“无用的、陈腐的次要部分”，批评“过时的一些概念”，把不能真正联系起来的个人聚集在一起。他们反对的陈旧东西包括：人物和他的故事，仔细或有选择地统计人物的财产和行为，研究他的性格。认识真实——已经被极大地弄虚作假和断章取义了——在新闻的现代方法的帮助下，破坏了读者和小说家对仅仅顺从了文化习俗的“逼真的”事的兴趣。传统的心理分析勉强比精神分析法的兴起保持得稍长一点，后者进入公众的思想就是错误的。小说技巧和观念的基础，严谨的情节，人与世界的描述，对这种描述不管是否具有战斗性的解释，一切都崩溃了。文学中通常的“真实”被揭露成一种欺骗，而这种揭露能够更新文学作品的意义。雅克·伦阿德（Jacques leenhardt）正确地指出：“我认为新小说的意义首先是解体文学，因为文学是传播某些人和世界的观念之地…”。

二、创造

要清点新小说的新技巧、独特的题材将是徒劳的。首先因为它们通常只是伟大的先驱们（乔伊斯、卡夫卡、普鲁斯特）的研究的深入，又因为它们在各个作者之间差别极大，尤其是它们只是在同所表现的拒绝有关时才有意义。然而，人们毕竟能够强调指出他们都企图打破表现手法的稳定性这一现象的重要性：无法摆脱物的存在，时间和空间不再作为使人安心的

组织者出现，而成为混乱和解体的因素。事实上，物体也是眼光，时间就是记忆：这些成份的独特性取决于它们能否赋予使它们活跃的主观的人以特权——或者就是这些成份在使小说活跃？——因为，小说不断地反射它自己的制作和作者的工作。由此，作品反映了构成小说的唯一真正的素材：语言。毫无疑问，正是这种把语言加工作为创造优势，这种对除了有时表示自身以外别无它指的写作进行改革，构成了新小说的"新颖之处"：通过解放叙述性语言的创造能力来创造一个新的世界。

三、新的阅读

通过写作本身揭露的由效果产生的印象导致了普遍的批评活动，这当然也不会漏掉阅读。阅读，不是接受和"看"一个世界，而是承担一种责任，分担一项工作。写作好比一次自我选定的手术，与之相适应的就应当有——除了有含义的盲目以外——一种同样类似手术的阅读，它不再是漫不经心地去浏览似乎显而易见的内容，而是警觉和创造。罗伯-格里耶声称："新小说是为所有真诚的读者而写的"，把新小说的读者减少到评论家、大学和作家的狭窄圈子内大概过于简单了。但也不应低估抵制力量：传统的小说阅读偏向神圣化的社会准则（表达方式、创造、现实主义、人类……），当它作为意识实践受到否认时，很快就把威胁它的努力贬低到毫无根据、误入歧途的智力"游戏"这种不屑一顾的类别。新小说的社会学方面也不应忽略，它也许有利于宣扬新小说的重大历史意义。

四、新小说作家

1. 娜塔丽·萨洛特（1902——）

娜塔丽·萨洛特（Nathalie Sarraute）1902年出生在苏联，1939年发表她的第一部作品《趋向性》（Tropismes）。在这本短文集之后又出版了小说《陌生者的肖像》（Portrait d'un inconnu，1948）、《马特罗》（Martereau，1953）、《天文馆》（Le Planétarium，1959）、《金果》（Les fuirs d'or，1963）、《生死之间》（Entre la vie et la mort，1969）、《您听见了吗？》（Vous les entendez，1972）。《怀疑的时代》（1956）汇集了“关于小说的一些论文”，这些论文从1947年起陆续发表，这是新小说理论文献中不可多得的文献，它们特别阐明了小说家个人的事业。

但把娜塔丽·萨洛特的作品的发展只归结为评论思考的实施，那将是错误的。理论的发挥既是为起初不受公众欢迎的实践作辩护，又是为比较全部作品与她的独创性提供基本论据作配合和进行深入分析。第一部小说的标题采用的科学用语“趋向性”的确只是近似而已，但它清楚地表明了娜塔丽·萨洛特的小说题材，她试图分析在小说情节、确定的人物和习惯的时间性以外或以内的复杂空间，它以“难以确定的运动迅速地滑过我们的意识极限”的著称（《怀疑的时代》）。所谓不说出的地点，“内心会话”，未曾获得探索的精神力量，要求作者摒弃心理分析的古典形式，创造一种新的语言，使之能够模仿——而不是分类或澄清——不明确的东西和卑微的人。用隐喻的手法表现一种惊人的创造性，这是这种探索的尝试，但与其它力求更加激进的小说的努力相反的是，它也许使作品保持在描述的范围内，尽管它获得少有的讽刺能力，甚至成为对一个不纯的世界的否定。

2. 阿兰·罗伯-格里耶（1922——）

阿兰·罗伯-格里耶（Alain Robbe-Grillet），1922年出生在布勒斯特，他的第一部小说《橡皮》（Les gommes），问世于1953年。接着他又推出了《偷窥者》（Le voyeur, 1955）、《嫉妒》（La jalousie, 1957）、《在迷宫》Dans le labyrinthe, 1959）、《幽会的屋子》La maison de rendez-vous, 1965）、《纽约革命的计划》（Projet pour une révolution à New York, 1970）。一本重要的论文集《争取一种新小说》在1963年发表，而那时，他还与电影导演阿兰·雷斯奈（Alais Resnais）合拍了《去年在马里昂巴德》（L'année dernière à Marienbad, 1961），后又继续编拍了几部电影：《不朽的人》（L'immortelle）、《欧洲快车》（Train Europ Express）、《伊甸园之后……》（L' Eden et après…）。所有从小说实践到理论，从写作到电影形象，或者反之亦然的变化，如果说它通常是吸引人的，有时也是明朗的，但它只能把一部复杂的作品的千变万化过分地简化，而对这类作品的大量评论都会是各不相同、甚至是矛盾的。

电影，就因为它是一门视觉艺术，才能够被看作是一开始就以确认用一种崭新和准确的"眼光"，① 去看待小说世界的背景和物体而引人注目的事业的必然结果。"描述的激情"② 要恢复事物的本来面目，用严格控制使用的语言，把它们从我们的习惯——尤其是文学习惯，我们的文化——强加给它们的一切象征性的、感情的、道德的意义中解放出来。"在我们周围，事物在那儿，向我们大量的泛灵论或者家庭生活的形容语挑战"，罗伯—格里耶肯定了这一点，并且希望在"将来的小说结构中，动作和物体将在成为事物以前就存在。"③ 如果作者

①②③ 引文均摘自《争取一种新小说》。——原注。

自己不表明景色首先取决于眼光的话，这种“新现实主义”很容易被视为一种反人文主义：在出现的动作、背景、事物里，“总是有，而且首先是目光看见它们，思想回想它们，热情歪曲它们”。因此，客观性只是主观性的极端形式，而主观性的活动恰恰就是描述：通过语言创造一个可见物，加上自己的感知。这也许就是作品进步的意义：这种比作家更为活跃的意识写得比他描述的还要多。在最后几部作品里，作者从小说的束缚中更加明显地解脱出来，这似乎证实了他坚决放弃描述，为使这类表现写作活动的举动和成果的作品保持精神和语言的自治功能。

3．克洛德·西蒙（1913——）

克洛德·西蒙（Claude Simon）1913年出生在塔那那利佛，发表过《作弊者》（le tricheur，1946）、《居里韦》（Gulliver，1952）、《春的加冕》（Le sacre du printemps，1954），此后发表的《风》（Le vent，1957）、《草》（L'herbe，1958）、《佛兰德尔之路》（La route des Flandres，1960）、《豪华旅馆》（Le palace，1962）、《历史》（Histoire，1967）、《法尔萨尔之战》（la bataille de Pharsale，1969）、《导体》（les corps conducteurs，1971）使他成为被人称之为集中体现新小说的独特性的代表作家之一。

克洛德·西蒙的独特之处在于他的故事的展开是以毫不消失的历史和物质作参考的（例如《豪华旅馆》中的西班牙战争）。但参照只是作为故事里面的事物，它产生的不是描述，而是把它打碎加以再创造，成为变化多端的拼合的场所和理由。从实物到文字，从历史事件到故事，形成了由语言提供的

无穷可能性的间距。随着作品的展开，越来越明显的是写作加工在句法和语义方面的雕凿：句子似乎长得没完没了，表示对照、联想、比喻的插入句使它们起伏不断；现在分词的运用独具一格；大量的文字游戏；所有这些手法都力求建立多重时间、空间、心理的令人困惑的同时性。这项工作确切地说就是对自身能力的探寻。针对仅仅在固定不变的范畴内被理解的“过去生活”的一般经验，作者建立了与众不同的、永不完结的“写作”尝试，正是这种写作能够产生众多的意义。

4. 米歇尔·比托尔（1926——）

米歇尔·比托尔（Michel Butor）1926年出生于蒙斯-昂-巴勒尔。他的一系列著作提出了一个分类的有趣的问题。属于“新”小说的有：《经过米兰》（Passage de Milan, 1954）、《时间的应用》（L' emploi du temps, 1956）、《变化》（La modification, 1957）、《刻度》(Degrés, 1960)；区别于小说的带有文艺评论和理论的随笔：《汇编Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》（Répertoire Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ, 1960, 1964, 1968）、《绘画中的语言》（Les mots dans la peinture, 1969）；但是把《动力》（Mobile, 1962）、《您的浮士德》（Votre Faust, 1962）、《圣马尔科的描述》（Description de San Maro, 1963）、《每秒流量6810000公升》（6810000 litre d'eau par seconde, 1965），归于哪一类呢，文献，小说还是诗歌？

运用不同体裁（以及所谓独特的观点、技巧、文笔），无疑是立志把作品当作理解整体的工具的结果，这在他初期的小说里已经略见端倪，在以后的著作里则越来越明显。因此，重要的是通过写作的编排——写作的形式问题成为立意的决定因素——来连接没有联系的事件，来排列混杂的事物。就这样

《经过米兰》把读者带到了在一栋房子里居民们同时生存的重新组织中去。《变化》（书中使用的第二人称复数的写作手法把读者拉进作品里，而且首先使叙述者失去个性）围绕某个人的决定，编织了一张想象的或真实的人与人之间的关系网，错综复杂的一切与罗马和巴黎有关的历史的或神话的回忆决定了变化的产生。在《刻度》里，要求更高，一位教员竭力要重新组合他任教的中学里一个小时的课程，这个表面上看来可笑的举动仅仅揭示出，要网罗构成人物和事件的所有人与人之间的，文化关系的无数分支，是一种不可能实现的需要。

叙述者在《刻度》里的失败，似乎使作者在以后出版的那些无法归类的作品中，放弃了一个独特的观点：由读者去发现这个观点，可能的话，经常改变它，以便组织由描写、引文和重复的主题的变化构成的混杂、零碎、广泛的素材。作家的工作，汇集、组合世界和文化，应当被阅读的工作所取代、改变或推翻。人们以此来衡量一个作家的独特的重要性，他似乎放弃或者说超越了新小说本来的宗旨。取代文化决裂意图的，恐怕是重新构思的尝试，正如罗朗·巴尔特（Roland Barthes）指出的那样，我们不能对似乎支配着作品结构的"文字游戏"产生错觉："这里，艺术提出了一个严肃的问题，在米歇尔·比托尔的所有作品中都可以看到，这是一个关于世界的可能性的问题……"。①

新小说的尝试和可能成功的另辟蹊径并不仅仅限于娜塔丽·萨洛特、阿兰·罗伯-格里耶、克洛德-西蒙和米歇尔·比托尔的作品中。这里还必须列举另一些名字，也就是其它倾向，不论它是真实存在的（而且最近的文艺评论越来越表明了

① 《评论随笔集》，1954年。——原注。

这一点），还是在通常的理论范围之内和之外，人们都承认有独特性的作品存在。克洛德·奥利埃（Claude Ollier, 1922——），著有《导演》（La mise en scène, 1958）、《维持不变》（Le maintien de l'ordre, 1961）、《印第安的夏天》（Été indien, 1963）；罗贝尔·潘热（Rotert Pinger, 1919——），发表了《海盗格拉尔》(Graal Flibuste 1956)、《审讯》（L'inquisitore, 1962）、《某人》（Quelqu'un, 1965）、《追思已亡经》（Le Libéra, 1968）；让·里卡尔杜（Jean Ricardou, 1932——）以小说《戛纳观测》（L'observation de Cannes, 1961)、《攻克君士坦丁堡》(La prise de Constantinople, 1965）和无与伦比的理论工作而著称，他的贡献不仅在于确定了新小说的目标和方法，而且从这些目标中提出更加激进的计划：《关于新小说的问题》（1967）、《关于新小说的理论》（1971）。

五、当今的创作

上面提到的著作和运动的诸多特点能够归纳为几种基本的态度，最近的创作很难无视这些方面（或者是断然不予理睬，也就是说，确定的、有时是详尽的拒绝行为）：作家“表达”自身经历，“创造”一个世界的天真已经受到怀疑，也许几乎过时了（因为这种表达和创造已经受到猛烈和有益的批评攻击），一种从各种实践中产生的新的艺术信仰逐渐稳固地建立，而且冲击着当今文化的理论，使它变得更加激化，也更加不安宁。哲学（阿尔都塞 Althusser，福柯 Foucault，德里达 Derrida）、心理分析学（弗洛伊德，拉康 Lacan）、语言学（索绪尔Saussure，乔姆斯基Chomsky）、符号学，都说明、剖析、指导了写作，有时直至使它失真。

但如果这种行动总是这样有自我意识，经常把检查这种意识当作它的目的，那么不承认相互矛盾的形形色色的观念将是错误的。派别，杂志，个性名目繁多，各自为政，足以看出现今的写作总是表明和探索某个或某些未来前景还无法辨识的文化危机。

有一个派别和它的杂志《原样》（Tel Quel），可以被视为实现和暂时超过了包括新小说在内开始的危机。推动这一运动发展的人物之一，菲利普·索莱尔（philippe Sollers），清楚地指出了关于激进化的问题："我们认为曾被称作'文学'的东西属于一个闭塞的时代，它让位于一门新生的科学，即写作（《写作和革命》Ecriture et Révotution）。写作，科学＝行动和理论，后者经常捕捉住前者，揭露它，正象行动能发现理论一样，二者紧密地联系在一起，为了比新小说更加坚决地与叙述的岌岌可危的种类，即占统治地位的意识的支柱决裂。因此，把对写作的思索当成作品，代替了一种政治态度，写作想要靠自己的力量成为一项革命活动。《理论汇编》（Théorie d'ensemble，1968），是这个派别的作家共同的研究和主张的选集，同时还必需列举菲利普·索莱尔的作品〔开始他是一个古典派的小说家，著有《奇怪的孤独》（Uue curieuse solitude，1958）、《悲剧》（Drame，1965）、《数》(Nombrs，1968)〕和让·蒂博多（Jean Thibaudeau）的作品〔《开放》(Ouverture，1966)，《想象黑夜》(Imaginez la nuit，1968）〕。让-皮埃尔·法耶（Jean-Pierre Faye，《裂缝》La Cassure，1961；《敲打》Battement，1962；《相似的人》（Analogues，1964）脱离了这一派，在另一个有诗人雅克·鲁博（Jacqnes Rouland）参加的团体里主办另

一份在理论和实践方面雄心勃勃的杂志《交换》(Change)。

这些探索的突出特点，是比通常更为深入的共同的理论化。与此同时，必须指出，“当今的”写作也可以是重返小说，但，它是经过提炼的小说，作为对社会、历史及其神话的探索，或者是对人类渡过死亡之河后认清的大地的真正感性的探索。这类作者很多，他们表现了对文学、文艺评论与分析、对这个世界的热爱和颂扬；对这些宏伟目标的重新产生的忠诚：乔治·佩雷克·(George Pérec)推出的《事物》(Les choses,(1965)；米歇尔·图尼埃(Michel Tornier)著有《星期五或太平洋的幻境》(Vendredi ou les limbes du Pacifique,(1967)、《桤木王》(Le roi des Aulnes, 1970)、《流星》(Les Météores, 1975)；让-玛丽·勒克莱齐奥(Jean-Marie Le Clezio)的小说，书名意味深长：《热病》(La Fièvre, 1965)、《爱的大地》(Terra amata, 1967)、《物质的沉迷》(L'extase matérielle, 1967)。

第六章　文学批评

19世纪的自然科学经历了划时代的大发展，于是，一向寻求严格精确的文学批评率先转向了历史性的探究。第二次世界大战后，文学史——由于各种思想、诸种艺术的探究成果而得到丰富发展——仍保持了繁荣兴旺的局面。然而，由于人文科学(社会学、精神分析学、语言学和神话学)的飞跃发展和裂变，对文学作品新的解释和评注便应运而生；批评界爆发的各种纷争，使得人们对每种方法的前提和局限进行严肃的思考。

第一节　1945年以前文学批评的演变

一、现代文学批评的兴起

18世纪批判精神获得胜利，而且，往往转变成批评家的思想。不过，狄德罗在他的著作《沙龙》中，以一种更为热烈的方式，开创了散文的现代形式之路：文学批评不仅是一种武器，还是一种感性的思考。照普鲁斯特的说法，阅读别人的作品，也就窥见自己的心灵。

波德莱尔本身就是现代批评的典范，同时又是一位具有批判性的诗人。在有关现实主义或非正统流派的论战中，倘若他碰巧采取了战斗的立场，那么我们尤为感兴趣的，正是他对现代性的深刻剖析："艺术在一个层面上具有短暂性、瞬间性、偶然性和分割性；在另一个层面上则具有永久性和不变性。"按照布瓦洛的标准，他关注的是作家的神采之笔，而非那些能急促地过渡到精神境界的奇特细节。

二、实证主义时期

实证哲学的精神难道会使批评领域业已出现的辉煌开端暗淡下去吗？它使文学批评成为一门科学，而不是一门艺术。圣-伯夫把作家归为"智者"，并根据他们的个性和所生活的时代来解释他们。泰纳把文学和艺术现象看作受制于普遍法则，并认为种族、环境和时代起决定性的作用。勒南承认，"唯有智者，才有鉴赏的权利"。在《科学的未来》一书中，他确信"真正的鉴赏是一种历史的观点"：帕斯卡尔的《箴言集》或博须埃的《布道集》，作为17世纪的杰作令人叹服，但假如在今

天才写出来，“是难以引人注目的。”

批判是容易的，不过，应当作出极细致的区分。圣-伯夫本人就清楚泰纳学说引起的反响，他在1864年出版的一卷《新月曜日丛谈》中，指责这位《英国文学史》的作者出乎意外地低估了，或者说未能阐述清楚“天才所独有的特长”。不过，在研究人这个问题时，圣-伯夫就绝对没有试图突破这个不可克服的最后障碍吗？正如普鲁斯特在其论著《驳圣-伯夫》中指出的那样，这一壮举低估了“书籍是我们向社会展示另一个自我的产品”。然而，应该承认，这位极有鉴赏力的博学之士的论著的确是不朽之作：“波尔-罗雅尔修道院史》、《妇女肖像》、《当代人物肖像》、《文学家肖像》、《月曜日丛谈》、《新月曜日丛谈》。可以这么说，作为现代文学批评的真正创始者，或真正的崭新批评的始祖，这位人类心灵的传记家冲破了表面上过于严谨的方法局限。

三、论战的年代

论战的时代，早已拉开帷幕。文坛上，教条主义批评与印象主义批评并驾齐驱。布伦蒂埃（Brunetière，1849—1906）评价了那些价值无量的作品，法国人的思想“精华”，每种文学类型的“真正”寓意和“真正”本质。于勒·勒梅特尔（Jules Lemaitre，1853—1914）及印象主义者则以一种直接的感受，即最忠实可靠地传达一部作品在读者感觉上所产生的印象的艺术，来与这种新批评体系分庭抗礼。他喜欢那种只相信自己乐趣的文学爱好者，而不是总是作好判决准备的鉴赏家，哪怕有危险被劲敌指责为思想懒汉，其特点是拒绝探究“比感受本身更普遍的动机和胜过感受的种种评判证据”。

特别值得一提的是，以居斯塔夫·朗松（Gustave Lanson，1857—1934）为代表的历史批评的伟大功绩在于，他以其深邃的洞察力，使两种极端的批评有调和的余地，并且把博学的可靠性与趣味的需要统一了起来。朗松认为，了解作家的生平，所处的环境和所受的影响，只不过是深入研究美感快乐的初步工作而已。勿庸置疑，“今日的文学研究不会放弃旁征博引的手段。”然而，“倘若阅读原作不是一种最终的说明和研究文学史的最终目的，那么，文学史就只不过是一种枯燥的知识积累罢了，毫无价值可言（《法国文学史前言》1894）。朗松式的批评方法建立在以下三个方面：传记的确立，渊源研究和手稿的考证，这些迄今仍有价值。朗松式的批评不能与所谓“朗松主义”混为一谈，因为后者是夸张或歪曲了的学说。这种贴上了标签的学说，抹杀了朗松的精神实质，而这一精华恰恰是粗劣的模仿品和充满敌意的对立者的思想中所缺乏的。

第一次世界大战前夕，文坛上的那场纷争中业已激化的各种观点，已上升到“民族”冲突的高度。莫拉斯（Maurras）重又使标准批评恢复了声誉。佩吉（Péguy）以满腔的爱国热情，对巴黎大学的“历史学派”和“智者集团”的堡垒猛烈轰击，故而在“朗松主义”中注入了日尔曼精神。在此，一如既往，他想不惜一切代价挑起纷争。当然，其间的真实原因要深奥得多，耐人寻味。“挣脱了锁链”的柏格森（Bergson）也经历了这场冲突，他宣称，才智作为一种不完美的认知方式，远不及与意识流无限的流动性配合得极为密切的直觉。归根结蒂，艺术作品正是出自于意识流。无须下断语，无须去解释，难道不是需要细致深入地去探究“与我们截然不同的其他人的内心世界，”（普鲁斯特语）并通过自我体验的方式，把握住

文学创作的内心活动吗？普鲁斯特在《专栏文集》中对福楼拜的几页研究，要比阿尔贝·蒂博代（Albert Thibaudet, 1874—1936）1922年发表的《福楼拜》高出一筹。因为这一研究不是依靠作品的外在标准，而是指出了文体的两个方面，据此，作品的心脏搏动最终不会被作家趋向极端的意志所扼杀。

这种文学批评的解释之弊端，在于它不自觉地被研究作家所取代。瓦莱里的批评论著，不管名气多大，仍摆脱不了这一樊篱。在他眼里，雨果如同他这位《幻美集》的作者，俨然是"形式的创造者"；博须埃则是"形象组合法、并列法"的宝库，就象一座建筑宏伟的寺庙，今日看来却只是一个空旷的殿堂。总之，每个作家都是一个神话，这正是瓦莱里所特有的关于文学作品渊源的哲学思想的表述。看来，那种外在的"多样化"只能掩盖其真实的贫乏。在历史的明镜面前，那喀索斯①将不断地找回自己的形象。

唯灵论的批评经历了类似的境遇。它玩弄一种近似的手法，假装寻找一种实际上只是被重新发现了的绝妙的方式而已。既然它完全是一种名副其实的先天知识，就并未被内心所意识到。佩吉在其论著《维克多-玛丽·雨果伯爵》（Victor-marie Comte Hugo）和《相关笔记》(Note conjointe)中，对高乃依的溢美之言证明，他对《勒·熙德》和《波吕厄克特》的作者的了解远不如对自己所熟悉的主题的认识那么透彻，如他关于拯救灵魂的悲剧、圣徒宗教团体内的秘密、肉欲中宗教根深蒂固的影响等主题的探讨。我们只消读一读他的托词，就一目了然了。沙尔·杜博斯（Charles du Bos, 1882—1939）搜寻"别人心灵"中的"幽暗森林"，就是为了发现宗教意义

① 那喀索斯，古希腊神话故事中自恋的美男子。

上的“圣灵”这个字眼。斯特方·乔治（Stefan George）的“神圣的道路”，波德莱尔笔底对痛苦的祝福，马塞尔·普鲁斯特作品中“精神美的永恒芳香”，以及陀斯妥耶夫斯基的“隐密的内心”或纪德的魔鬼崇拜，都是求助于“文学领域的精神”探索本身。更进一步说，文学批评以解释为己任，便不由自主地偏离了精确的科学范畴。

面对这些“异端分子”、多疑或开朗的理性主义的捍卫者也不甘示弱。富有魄力，时而甚至愤愤不平的朱利安·邦达（Julien Benda，1867—1955），针锋相对地提出了客观研究的理由，与那种追求只可意会不可言传的“情感批评”相抗衡。从《贝尔菲哥》（Belphégor）到《知识分子的背叛》（La trahison des cleres），他都以十分理智的姿态，试图摆脱自身来评价所有的事物。他需要的是理解，而不是感受。阿兰（Alain，1868—1951)则相反，他认为理解并不是终结，而所有的手段，甚至书稿都值得通过抽象的艺术加工的筛选，经过锤炼之后，书稿便会丰富充实起来。其实，他的颇有见地的《文学漫谈》（Propos sur la littérature），一下便让人领会到生活或作品的美。当然，也有这种情况，他对《幻美集》（Charmes）和《年轻的命运女神》(La jeune parque）的溢美过誉的评论文章，就是通过评论来再现原著，这不免使我们看到作品的贫乏之处。还有，《莫里斯·博瓦萨尔戏剧集》（Théâtre du Maurice Boissard）的作者——保尔·莱奥托（Paul Léautaud，1872—1956），他热衷于显示过时的浪漫主义精神的遗风，继阿兰和邦达之后，不能不提到他的名字。

第二节 1945年以来的文学批评

战后的文学批评呈现出名目繁多的各种派别相互共存的局面，使我们难以对其分门别类。印象主义文学批评江河日下，爱弥尔·法盖（Émile Faguet）的格言“卓越的鉴赏力，为我所求”只在新闻工作者即文学专栏作家中，才能找到市场。在此，信手拈来两三位已故的名人如罗贝尔·康普（Robert Kemp）或爱弥尔·昂利奥（Émile Henriot）就是如此。“朗松式”的批评，公允地说，由于其批评方式和探究方向都得到了充实和完善，日渐显示出它的优越性。人们昔日所非难的圣-伯夫的传记式批评，今天在独具匠心的大师安德烈·莫鲁瓦（André Maurois，1885—1967）的手中又重放光彩，他卓有成效地创建了一种评论形式，后来另外两名评论家亨利·蒙多（Henri Mondor）和亨利·特罗亚（Henri Troyat）又使其久享盛誉。

在科学本身开始大规模对人进行探察的同时，文学批评会不会如泰纳所幻想的那样成为一门科学呢？难道文学批评会囿于“标准”批评，正如莫拉斯在他的一篇《论批评》的序言中所说的，“就在于鉴别和弄清作品意图的好与坏之上吗？”难道某一个人的判断就具有普遍的价值了吗？难道文学批评只是因缺乏宣言而苦恼的流派领袖们（安德烈·布勒东《超现实主义宣言》）、抨击文章的作者们（朱利安·格拉克，Julien Gracq，《大胆文学》）La littérature à l'estomac），五花八门的政党和宗教团体中谄媚者们操在手中的武器吗？难道文学批评需要的是一板一眼地盯在一个作家身上，对一个“纠缠

不清的隐喻”或无数件平庸而单调的人类生活中的琐碎小事刨根问底吗？文学批评的实质是哲学的范畴还是历史的范畴？

文学批评，或许首先是一项人类共同的事业，它使人们的思想紧密地团结了起来。蒂博代和普鲁斯特关于福楼拜的两种观点，就是互为补充，渐趋完整的。萨特的《波德莱尔》并不比皮埃尔·艾玛纽埃尔（Pierre Emmanuel）的同一论文或沙尔·莫隆（Charles Mauron）的《晚期的波德莱尔》（La dernier Beaudelaire）更公允。人们才仅仅开始期望批评真正成为一种文学的批评：传记家不要被各种数字所湮没；精神分析学家不要囿于情结与抑制；哲学家不要陷于概念或新词堆里，愿艺术批评就是它自身，或尽可能地倾向于成为一种艺术。

新批评不遗余力地探究作品的状况，它意识到作品本身包括三大要素：社会——历史背景、创作者的个性和作品的语言。特别是自1955年以来，文学批评显示出强大的生命力，这种文学体裁如今已占据文学舞台的前台。

一、印象主义批评

对于批评想成为一门科学的意图，不管是持保留或冷漠的态度，一批创新之士还是沉湎于自动的、整体的、直观的阅读方式。如果人们拒绝屈从这种近乎可笑的实践方式——阿纳托尔·法朗士认为：“正确的文学批评，是他的灵魂在伟大作品中的冒险！”——那么，重要的是指出某种评论或论文的价值。我们为何要怀疑马赛尔·阿尔朗（Marcel Arland）、莫里斯·纳多（Maurice Nadeau）、克洛德·罗瓦（Claude Roy）、罗贝尔·康泰尔（Robert Kanters）以及许多评论家发表在

报刊杂志上的论文的质量呢？哪个作家不是根据自己的创作去评价他的同行们呢？许多评论均属于这种自由的感受式批评：名列前茅的是加埃唐·皮孔的著作《法国新文学概况》（Panorama de la nouvelle littérature française）、《马尔罗》（Malraux）、《读普鲁斯特》（Lecture de Proust）；蒂埃里·莫尔尼埃（Thierry Maulnier）提出了一种新古典主义的幻想，其重要的作用大概要数语言的纯正，他对拉辛的研究别人无法与之抗衡。

莫里斯·布朗肖（Mauric Blanchot）的评论则难以归类，它过于隐晦。他的著作可算是本世纪最后25年中深不可测的书籍之一。

二、历史批评

朗松批评法的应用，不时地引起一些人的必然和严格的研究：确立本文，出版书信集对作品素材进行研究，探究文学史，研究作家所受的影响等。在众多的探索者中，让·弗拉皮埃(Jean Frappier)和皮埃尔·勒让蒂尔（Pierre le Gentil）关于中世纪的文学研究，雷蒙·勒贝格(Raymond Lebègue）和V-L·苏尔尼埃(V-L·Saulnier）关于16世纪的文学研究，安托万·亚当（Antoine Adam）关于17世纪的文学研究，让·法布尔（Jean Fabre）和勒内·波姆（René Pomeau）关于18世纪的文学研究，以及弗雷德里克·德罗弗尔(Frédéric Deloffre，《葡萄牙书简》Les lettres portugaises，关于马里沃的论著）、玛丽-让·杜里（Marie-Jean Durry，关于夏多布里昂、阿波利奈尔的论著）、贝尔纳·吉荣（Bernard Guyon，关于巴尔扎克、贝吉的论著）、让·普雷沃斯

特（Jean Prévost，关于司汤达、波德莱尔的论著）、皮埃尔-乔治·卡斯泰克斯（Pierre-Grorges Castex，关于巴尔扎克、司汤达、奈瓦尔、波德莱尔、维利埃·德·利尔·亚当的论著及其《怪诞小说》）等人都使这一批评领域大放异彩。他们大部分人都不囿于史学家的任务，而是借助于语史家，文体学来解释他们拒绝否认其“神秘性”的那些作品。亨利·吉耶曼（Henri Guillemin）摘掉了无视传统观念者的桂冠（关于夏多布里昂、维尼、贝吉的著作），雷蒙·皮卡尔（Raymond Picard）这位拉辛研究名家，在其著名的抨击文章（新批评还是新欺骗？）（Nouvelle critique ou nouvelle imposture? 1965）中，讨伐了新批评，从而引起了一场冲突。

这类历史研究，逐渐脱离了对琐碎小事的搜集，对心理历程的种种探索所取得的成果还在不断向前发展，并已成为不可逆转的潮流（L·弗布伍尔、M·布洛克语）。这方面的重要著作有：勒内·潘达（René Pintard）关于17世纪的自由思想的论著（1943）和罗贝尔·莫齐（Robert Mauzi）关于18世纪的“幸福观”的论著（1960）。

三、社会学与文学

文学的社会学范畴极为广泛，并且还是一块待开垦的处女地。它包括：作家社会学、作品的社会学、大众社会学、传播工具——书籍的社会学，作品内容分析技巧、大众文学的研究等。

罗歇·卡伊瓦（Roger Caillois）与他的社会学团体的同行乔治·巴塔耶（Georges Bataille）和米歇尔·莱里（Michel Leiris）的美学论著，正是得益于他们作为人种学家或社会学家的经历。然而，于勒·莫纳罗（Jules Mounerot，《现

代诗歌与神圣的事物》La poésie moderne et le sacré, 1959）也好，前者也好，都不囿于一种严格不变的形式。萨特在《境况》第二卷（Situation Ⅱ 1948）中指出，大众对创作者本人的行为有影响，不过，他探究的基本点并不在此。而奥尔巴赫（Auerbach，《模仿》Mimesis, 1946）和卢卡契(Lukas，《小说理论》Théorie du roman，1920、《巴尔扎克与法国现实主义》Balzac et le réalisme français 1952）的丰富的论著——法国以外的批评家——是对作品的社会背景的首次系统探索。

1. 吕西安·戈尔德曼　自称是卢卡契的门生，马克思主义批评家吕西安·戈尔德曼（Lucien Goldmann，1901——1970）。界定了一种批评形式：生成结构主义（Le structuralisme génétique）。他认为，社会集团是文学创作的真正对象。每个社会集团都有自己的"世界观"、"共同的愿望、情感和思想，这是集团内部（"通常又叫社会阶层）成员们所共有的并与其它集团不共戴天的。"对这种"世界观"，社会集团成员并没有明显地意识到，而作家、艺术家则"最大限度地拥有这种意识。"戈尔德曼《论小说的社会学》（Pour une sociologie du roman，1964）中承认，作家甚至可以对自己所属阶级的"世界观"提出异议。他还在其代表作《隐藏的上帝》（Le Dieu caché，1955)中竭力表明，帕斯卡尔和拉辛作品的"悲剧观"同那种逐渐被剥夺权力的穿袍贵族的意识形态是一脉相成的。如果说戈尔德曼对认识帕斯卡尔和拉辛所提供的帮助是微不足道的，那么，他的这种评注方法则是十分值得注意的。然而，人们指摘生成结构主义无力说明作家个人与集团之间的辩证关系；对粗劣的艺术特征即明显的矫揉造作的

结构无能为力，对语言的功能一无所知；对艺术无动于衷。研究17世纪的专家们是不会接受《隐藏上帝》一书中的历史学和社会学的基本原理的。由于人们对帕斯卡尔和拉辛长期所依附的宗教传统一无所知，该书的结构便难以使人信服。戈尔德曼在这方面——在法国——仅是有拓荒者的名声罢了。

2. 研究团体 今天不少的研究中心都致力于社会学与文学这一领域的研究，尤其是：

——以罗贝尔·埃斯卡皮（R·Escarpit）为首的波尔多学派（《文学与社会性》Le Littéraire et le social, 1970）。

——巴黎高等师范学校"认识论俱乐部"，出版杂志《分析手册》（Cahier pour l'analyse）。此俱乐部深受L·阿尔都塞（L·Althusser）和皮埃尔·马塞雷（Pierre Macherey）的新马克思主义的影响（《文学生产理论》Pour une théorie de la production littéraire 1966）。

——《原样》（Tel Quel）杂志小组，他们煞费苦心地调和——在本文的研究中——辩证唯物主义、精神分析学和语言学，即马克思、弗洛伊德和索绪尔的学说（《理论汇编》Théorie d'énsemble, 1968；J·克莉丝特娃 J·kristeva的《诗歌语言的革命》La révolution du langage poétique, 1974）

——大众情报研究中心（C•E•C•MAS），出版有杂志《通讯》（Communications）。

四、精神分析学的贡献

精神分析学并不满足于靠它所强调的幻觉和复现的重要性

的传播，或靠它所给予的诸如巴什拉尔（Bachelard）和萨特式的自由思想者的鼓动来施加影响。它自诞生以来，就醉心于文学。尽管弗洛伊德在深入走向艺术创作领域时踌躇不前，但还是用这一批评方式研究了名篇《俄狄浦斯》（OEdipe）和《哈姆雷特》（Hamlet，《释梦》1900）以及詹森（Jensen）的一篇短篇小说《格拉蒂瓦》（Gradiva）——论述三个小匣子的神话主题（见《论精神分析法的应用》）。继他之后，兰克（Rank）、阿布拉罕（Abrahan）、阿德勒（Adler）、荣格（Jung）、琼斯（Jones）、玛丽·博纳帕特（Marie Bonaparte）和博杜安（Baudouin）——几乎都是医科大夫——都展示了这种研究方式的丰富性。

对此，20年代的法国有何反应呢？艺术家们向一门崭新的学科蜂涌而至，哪怕使它遭受极大的畸变。由此，超现实主义导致了一场美学革命。相反，文学批评长期以来对“潜意识”的概念表现出顽固的抵御，拒不接受，并且，对它在文学创作中所起的作用也熟视无睹。只是到了30年代，评论界才开始羞怯地对梦幻、神话、主题以及人格学说引起注意（如M·雷蒙M·Raymond、A·贝甘A·Béguin，G·巴什拉尔）。于是，一大批评论家开始倾心于精神分析批评了。

1．沙尔·莫隆与精神评论法　在奉弗洛伊德为宗师的同时，沙尔·莫隆（Charles Mauron 1899—1966）将他的精神评论法（Psychocritique）与“精神分析批评”（Critique psychanalytique）区别开来。后一种方法与医科大夫们的主张不谋而合；不过，由于找不到什么作家——一般是已谢世的——来洞穿其潜意识的秘密，这种方法便不遗全力地通过有条不紊地运用证据、私人日记、零散的笔记等来掩盖其不足，以便可

望发现作者的潜意识，进而解释作品。玛莉·博纳帕特的《爱伦·坡》（L'Edgar Poe 1933）就展示了这种尝试。不过，她的这部评论文献能完全说明问题吗？倘若我们只是掌握作品又从何进行评论（如遇到莫里哀、洛特雷阿蒙时）？

精神评论法着眼于作品本身，“它研究本文所确定的结构中种种无意的观念的联想”。为此，它求助于这样的技巧：“本文的重迭”取代了自由联想的临床方法，制造了种种“纠缠不休的隐喻，”“不被注意的有几分无意识的联系。”于是，迅速形成了“种种形象和戏剧性的景况”的“网络”就组合而成了，把我们带到了艺术家的“个人神话”及其化身中去，这便被“解释成作家无意识的人格的表露及其思想演变的展示。”这些分析结果最后还将与我们所熟知的作家生活进行核对——也就是确证。

2. 沙尔·莫隆的论著　诗人，随笔作者和评论家集于一身的莫隆，熟谙精神分析法，具有罕见的文学天赋。在出版其代表作《个人神话中纠缠不休的隐喻》（Des métaphore obsédantes au mythe personnel, 1962）之前，他就醉心于研究玛拉美（1941至1950年间）和拉辛的工作（《拉辛的生活与作品中的无意识》L'inconscient dans l'æuvre et la vie de Racine, 1957）。在发表了《戏剧类的精神评论法》（Psychocritique du genre comique, 1964）之后，他又回到了拉辛的研究上去（《费德尔》）Phèdre 1968）。

莫隆治学严谨，他指摘萨特、巴什拉尔、普莱、让-皮埃尔·理查（Jean-Pierre Richard）等人没有明确指出他们的调查研究处于什么样的层次：是在有意识层面上，还是在潜意识层面上？不过，他本人对此也从来没有阐述清楚。譬如，他

的“网络”论常常不如理查的令人信服。另外，人们看不出他的“重迭”法与弗洛伊德的自由联想式方法有何一致之处。总之，他的研究结果远远超越美学问题。在此，莫隆同萨特或戈尔德曼一样，都碰到了同样的难题。

3. 变化中的荣格　曾几何时，弗洛伊德最为赏识的门徒，卡尔·居斯塔夫·荣格（1875—1961）终于在1912年与他的老师分道扬镳了。弗洛伊德发现了幻觉中存在着冲动的无数单向效应：它们是种种“符号”。荣格则把它们解释成多功能的、模棱两可的象征：它们是对冲动极大的反射，但不能就此归结为冲动。此外，荣格还强调重要的象征（如伊甸园、耶稣升天图）的极大的普遍性。这位苏黎世学者在他的大量的精神产品中丰富了文学阐释的领域（《心灵及其象征的变形》Métamorphoses de l'âme et ses symboles、《意识的诸根源》Les racines de la conscience等）。

人们常常发现，超现实主义者更接近荣格，而不是弗洛伊德。巴什拉尔也不例外。哲学家吉尔贝·杜朗（Gilbert Durand）继承了荣格和巴什拉尔的衣钵，在尚贝里城(Chambéry)创建了“虚构研究中心”，他的《虚构的人类学结构》（Structures anthropologique de l'imaginaire, 1960）一书是集荣格及其弟子以及巴什拉尔的真知灼见之大成，从而完善了虚构的全部理论。G·杜朗在文学批评方面亲自实践，有所创见（《〈巴玛修道院〉的神话背景》1961），并且在其《人文科学与传统》（Science de l'homme et tradition, 1975）一书中提出了一种“人类学新观念”。另外，“虚构研究中心”还出版有杂志《客耳刻》（Circé）。

五、存在主义精神分析法

存在主义哲学也为丰富文学批评作出了贡献。布朗肖（Blanchot）的作品就曾受到胡塞尔和海德格尔的影响。巴什拉尔既是哲学家，又是文学批评家。不过，在萨特的哲学著作《存在与虚无》的结尾处，在他所界定的"存在主义精神分析法"中，这种哲学家与批评家的联系比任何时候都更为明显。

1. 萨特式的批评　"这种精神分析法的基本原则就是，人是一个整体，而不是一种堆积。因此，要全面地表现人的行为中最为渺小和最为粗略的东西。换句话说，不是单单表现一种见解、一种习癖以及未披露的人的行为。"萨特假设，人的存在是一块白板，它按一种基本的设计方案而随意组合而成：所有的部分选择都在"原始选择"中得到统一。他把这种批评方法运用到研究波德莱尔（《波德莱尔》1947）、福楼拜（《家庭中的白痴》，1971～1972）和热奈（《圣人热奈，逢场作戏者和殉道者》1952）这些名人身上。热奈10岁那年，行窃中被捉，受尽了侮辱，他"向众人喊道：是贼又怎么样！"所以，从萨特这里开始，评论家就必须阐明人的命运的整个变化过程。

显而易见，萨特的"精神分析法"与弗洛伊德的学说简直大相径庭。因为萨特拒绝接受潜意识的存在。再则，我们不禁自问，这种"原始选择"是否真的与自由并行不悖。在《辩证理性批判》(1960)一书中，萨特转向了更加精确而严密的精神分析学和社会学。然而，萨特式的批评，并未阐明作品的美学光芒所在。《波德莱尔》一书，仅仅只有三分之一的篇幅介绍诗歌作品，最伟大的法国诗人竟被视为普通的散文家。尽管萨

特式的批评不十分理想，但他的许多真知灼见令人震惊，以至赢得了无数的读者。

2. 克洛德-埃德蒙德·马尼　《昂贝多克尔的凉鞋》（Sandales d'Empédocle, 1954）的作者，克洛德-埃德蒙德·马尼（Chaude-Edmonde Magny），师承萨特，以“超验”批评为己任。他的评论不是对一位作者下总结，而是尽量准确地“找到”他的观点，他的世界观的特殊角度，简言之，就是确定雅斯贝斯（Jaspers）所谓的“最初的超验境况”。这样，我们可以界定他的作品的价值，他的独创性，以及他的世界观的局限性。不过，若把形而上学论者当成微不足道的小说家，那大概就是个危险的错误。

3. 乔治·布兰和塞尔日·杜布罗夫斯基　乔治·布兰(Georges Blin）自1939年出版《波德莱尔》的论著以来——并未停止博学的理论贡献——仍然使用一种边缘哲学批评（Critique para-philosophique），这对他关于司汤达的令人赞叹的研究（1958）起了决定性的影响。倘若说布兰恢复了某些萨特式批评的论题的话，那么他还认为萨特没有认识到这样一个现象，即“一个艺术家，即使在其艺术活动范围之外，首先也应该根据其美学功能来阐释他。”作家头脑里的基本构思，难道不就是作品本身吗？《筛麦分析》（La cribleuse de blé, 1968）一文，体现了布兰对批评所作的理解。

相反，塞尔日·杜布罗夫斯基（Serge Doubrovsky）则显得与萨特更加接近，他著有《高乃依——英雄的论证》(Corneille ou la dialectique du héros, 1963），并且在那场文学批评的论战中立下了汗马功劳；《为何要新批评》（Pourquoi la nouvelle critique, 1966）是在与弗洛伊德的精

神分析学分道扬镳之前写成的，尔后，有《玛大肋纳之地位》（La place de la Madeleine, 1974）。

六、巴什拉尔的革命

与精神分析学的追随者们一样，巴什拉尔也发现了“古典批评”之不足，因为它把文学创作归结为有意识的活动。而巴氏所关心的，却是形象产生的深层结构。不过，尽管他对精神分析学的夜间梦幻听之任之，但还是对他们的那种“白日梦”理论的解释持怀疑态度。他发现了一种超意识(surconscient）的诗学、一种对事物或词语的沉思后抑制不住的独创性。由此，巴氏创立了一种批评流派：主题批评（La critique thématique）。

1. 加斯东·巴什拉尔（1882—1964）巴什拉尔（Gaston Bachelard）出生在香槟地区的奥布河畔巴尔市。他的双亲经营报纸的回收。他在与大自然的接触中得到了莫大的乐趣，他抵住了学校的诱惑：“好幻想的可怜孩子,难道你不要念书?”在作邮局小职员的同时，他就醉心于科学研究。第一次世界大战结束后，他被聘为巴尔市中学校的一名理化教师，他的教学成绩斐然。尔后，又进行了哲学深造，1927年，他以一篇自然科学的哲学论文而一举成名（《论我们探索的知识》Essai sur la connaissance approchée），戴上了文学博士的桂冠。于是，他成了第戎学校的教授（1930年），尔后又到巴黎大学执教（1940年）。他所构思的一部著作，把自然科学的哲学（《科学精神的形成》La formation de l'esprit scientifique 1938）与艺术创造的哲学融为一炉，为此，极大地丰富了文学批评。1962年，巴氏因动脉硬化病故。

2. 一场“哥白尼式的革命” 2500年后，巴什拉尔修正了西方哲学家对想象述诸的笔墨官司。继一些伟大的诗人之后（洛瓦利斯、波德莱尔）、他洞察出了人的灵魂本身“依附于肉体并与世界合二为一。”①每种想象都有独创性并充满活力，在与事物不断发生关系时，想象所特有的天地便清晰地显现在现实的混沌之中。由此，关于艺术世界的连续性和一致性，在普鲁斯特的《女囚》(La prisonnière)中得到了阐明。想象不是感觉的残留物，它是首要的禀赋：“我理解世界，因为我用锐气袭击了它”（《水与梦幻》L'eau et les rêves）。对批评家来说，关键在于要和创作者一道去幻想，找出创作者灵感涌现时具有丰富想象力的形象，让这些形象在批评中得到“反应”；揭示本文结构的秘密，即“种种隐喻的句法”。巴什拉尔在他的著作中指出了8种评论方法，它们清晰、准确、具有概括力。②

3. 同一批评派系 “这种批评模式的高超方法尚未穷尽。”③巴氏批评，即想象的主题探索——从第一次世界大战以前开始，由于马塞尔·雷蒙（《从波德莱尔到超现实主义》De Baudelaire au surrealisme, 1933）与阿尔贝·贝甘（《浪漫主义的灵魂与梦 L'ême romantique et le rêve, 1937）对此已有所感——前景显然十分可观。巴什拉尔不愧是一个启迪者，他感兴趣的幻想、主题以及他的具有丰富想象力的敏锐性和文体所具的特色，都在后来著名的“主题派批评”的著作

① 让·拉克鲁瓦（Jean Lacroix）语。——原注。

② 见樊尚·泰里安（Vincent Therrien）《加斯东·巴什拉尔，文学批评领域的革命》。——原注。

③ 语出米歇尔·芒苏（Michel Mansuy）。——原注。

巴氏从边缘精神分析学到现象学的论著

1938年	《火的精神分析》（伽利玛出版社）
1939年	《洛特雷亚蒙》（科蒂出版社）
1942年	《水与梦幻：论对物质的想象》（同前）
1943年	《空气和梦幻：论对力的想象》（同前）
1948年	《地球与意志的幻想：论对力的想象》（同前） 《地球与安息的幻想：论内心的形象》（同前）
1957年	《空间的诗学》（大学出版社）
1961年	《幻想的诗学》（同前） 《蜡烛之光》（同前）
1970年	《梦幻的权利》（大学出版社、遗著）

中留下了痕迹。“新批判派”中有谁不受其影响呢？萨特也好、巴尔特也好，无不承认巴什拉尔的贡献。然而，当今的许多批评家才算真正构成了巴氏批评这一派。

乔治·普莱（Georges Poulet）选择了一些基本的范畴——空间和时间来研究——此处指他提出和设计的形象和复现主题而言。由于还受惠于蒂博代、里维埃尔、杜博斯和拉蒙·费尔南岱兹（Ramon Fernandez），他强调指出“两种意识同时存在于”批评的行为中。他最重要的论著有下面一些论文集：《人类时间研究》（Études sur le temps humain, 1950）、《循环的变化》（Les métamorphoses du cercle,

1961）、《普鲁斯特的空间》（L'espace Proustien, 1964）、《浪漫主义神话学的三篇论文》（Trois essais de mythologie romantique, 1966）。

我们称日内瓦大学的让·鲁塞（Jean Rousset）、斯塔罗宾斯基（Starobinski）、马赛尔·雷蒙（Marcel Raymond）以及曾在一起执教的乔治·普莱为“日内瓦学派”。鲁塞由于也发现了法国文学中整整一块被遗忘了的角落而一举成名，这就是他的《法国巴罗克时期的文学》（La littérature de L'âge baroque en France, 1953）。在《形式与意义》（Forme et signification, 1962）一书中，他披露了好几部作品的隐蔽形式，“对意想不到的事物和幻觉的积极而又出乎意料的假说。”不过，他从结构主义那里受到的启发少，从亨利·福西荣（Henri Focillon）的《形式的生命》（La vie des formes）中得益颇多。《内与外》（L'intérieur et l'extérieur, 1968）则是他的一部最杰出的旅行日记，它触及到整个17世纪的艺术。在《小说家那耳客索》（Narcisse romancier, 1973）中——“论小说的第一人称”——批评分析变得“形式主义”了，当然是从积极意义上讲的。

医学和文学博士集于一身的让·斯塔罗宾斯基，以其高度的灵活性和对细微差别的敏锐的洞察力，同时受惠于精神分析学和现象学。他的《让-雅克·卢梭：透明与障碍力（Jean-Jacques Rousseau, La transparence et l'obstacle 1958）就是直接运用精神分析学所作的尝试。他对目光的研究集中在《充满活力的眼睛》（L'œil vivant, 1961）这本集子里，这种研究在“悬垂的目光”与“鉴别的直觉”之间反复进行。他的《批评的关系》（La Relation critique, 1971）则表现

了一种既严谨又开放的研究方法，即它注意到了人身上的"超越特性"。

让-皮埃尔·理查（Jean-Pierre Richard）的成果有：论著——《文学与感觉》（Littérature et sensation, 1954）、《诗与内心深处》（Poésie et profondeur, 1955）；论文——《玛拉美的幻想世界》（L'univers imaginaire de Mallarmé, 1961）、《现代诗歌十一论》（Onze études sur la poésie moderne, 1964）；晚期著作——《夏多布里昂笔底的景致》（Paysage de chateaubriand, 1967）、《浪漫主义研究》（Étude sur le romantisme, 1971）、《普鲁斯特与感情世界》（Proust et le monde sensible, 1974）。这是作者与文学作品所允许他去发现的那个世界的最早联系。他探索着意识的"下层领域"，力图回答这样一个问题："这个作者为什么写作？"他调查研究的话语变成了隐喻的殿堂，也就是作家的"幻想世界"。

他最近的一篇研究玛拉美的独具一格的论文（《文学》杂志17期），由于凭借语言学与精神分析学的帮助，评论分析颇为丰富有力。

七、形式主义的飞跃发展

费迪南·德·索绪尔在日内瓦大学讲授语言学是1910年左右。他根据语言在时代的某段时间内的运用（共时性）所存在的内在联系（或结构），看出了语言的历史演变过程（历时性）。由于语言学的辉煌成就（特鲁别茨柯伊Troubetzkoi、雅可布森等），评论界对长期处于垄断地位的历史观念持根本怀疑的态度便迅速抬头。对作品内在联系的重视，对作者以及作

品上下文进行独立的研究取代了过去那种老一套的来源，影响、作品产生的背景的提问法。批评家借助于作品的空间来缓和时间的延伸。1915年—1930年，“形式主义”运动首先在俄国蓬勃发展起来，它摈弃了对作品的神秘解释，用专门的术语描述作品的生产过程（诗的声音构成、格律与节律等），并且十分重视作家采用的创作法则。最近，在法国，让·里卡尔杜（Jean Ricardou，《新小说理论》Théorie du nouveau roman，1971）也试图诱使人们既不为表现这个世界而写作，也不为表达自己的心境而写作，而只是把文学视作玩弄词语而已，词语就是文学作品的“发生器”。

“形式主义”批评的第二位创始者，是俄国人符拉基米尔·普洛普（Vladimir Propp）。他在1928年出版的论著《民间故事的结构研究》（Morphologie du conte）中指出，在形形色色的表象后面，任何俄罗斯民间故事都是以特定的方式组合而成的，它包含31种“功能”（反感、禁止、欺骗、区分等）和7个“行动范围”（英雄、假英雄、侵犯者，助手等）。这样，普洛普就确立了他作为当今手法最为丰富的流行批评之父的地位：叙述的结构分析①已为巴尔特、格雷马斯（Greimas）、布雷蒙（Brémond）、热奈特（Genette）、托多罗夫（Todorov）所效法，《通讯》（communication）杂志第8期载有此类的批评文章。

1. 罗朗·巴尔特（1915—1980②）　当今贴有语言学标签的文学批评的著作或论文可谓汗牛充栋。然而，这一流派的中

① 即在人类语言或符号中一种具有意义的创造性联系。比如交通信号中红绿灯的关系就是一种结构。为了指示出现实中一种可感知组织的结构（如水晶体），人们常用“结构性”（structure）这个词。——原注。

② 此处为译者所加。

坚，被匆忙地称之为“结构主义者”的，是罗朗·巴尔特（Roland Barthes）。1953年，他以《写作的零度》（Le degré zéro de l'écriture）而闻名，在这本论著中，他提出了著名的定义（语言/风格/写作）。1954年的《米什莱评传》（Michelet）是巴什拉尔的变种。《神话学》（Mythologies、1957）则以一种科学的幽默态度，分析了法国社会的种种“神话”（炸牛排、摔角）。1963年的《论拉辛》一文，反映了巴尔特不仅醉心于语言学，而且还被精神分析学吸引。《评论随笔集》（Essais critiques，1964）才使他成为真正的“结构主义”批评流派的首领。尔后，他又致力于开创一门从索诸尔那里派生出来的新学科——符号学（Sémiologie）、即“社会生活中符号生命的科学”（《通讯》杂志第4期）。在有关新批评的一场论战之后（1963年—1967年）——《批评与真理》（Critique et vérité，1966）就是其间的产物——巴尔特又出版了《方法体系》（Le système de la mode，1967）的论著。《s/z》（1969）一书则是用“复调式阅读”的方法来研究巴尔扎克的小说《萨拉赞》（Sarrazine）。《萨德、傅立叶、罗约拉》（Sade、Fourier、Loyola，1971）问世之后，他似乎对自己的分析批评的“科学性”保持一种幽默的疏远，这时出版了《本文的乐趣》（Le plaisir du texte 1973）和《巴尔特自述》（Barthes par Lui-meme，1975）两部论著。

2. 运用范围　结构分析还在各项领域得到广泛运用：时装式样（巴尔特）、电视电影（梅斯）、神话故事（列维-施特劳斯Lévi-Strauss、格雷马斯）、普通的故事（布雷蒙）、叙事文学（托多罗夫、巴尔特、热奈特）。我们注意到诗学与

修辞学（热奈特的）以及对文学的科学研究再度受到人们的重视。“回归弗洛伊德”的大权威，雅克·拉康大夫（Jacques Lacan，《文汇》1—2卷Ecrits；杂志《西利赛》Scilicat）吸引了众多的研究者，他们在探求精神分析学与语言学之间的有机联系。

第七章　另一种文学

要评价由于大量发行而似乎——通过只赞赏精粹作品的观念的规定——被判决为庸俗低劣那一类文学的文化和美学价值，难道是徒劳无益的吗？我们还不如承认，侦探小说，间谍小说、科幻小说、歌曲和连环画，由于它们是大量消费的产品，构成了一个有意义的现象。它们得到广泛“消费”，而且由社会各阶层和各阶级所消费，显示了各种习惯，愿望，社会的、心理的和艺术的爱好情况。人们宁可将这些产品看作适用于消遣；如果说其中有许多只满足于一再重复，甚至由此只满足于强化老一套和神话式故事，那么就用不着去否定它们，或者更巧妙一点，去揭穿它们。一五一十地罗列主要价值，如实地或讽刺地披露构成它们的支配地位的技巧，足以把这种人们有时毫无道理对之轻蔑地称作“下等的文学”，当成对一个时代的文化趋向应优先分析的场所。①

---

① 这一章可参阅贝尔萨尼的《1945年以来的法国文学》第28章，据我们所知，这是给予“另一种文学”如此大的地位的第一部综合论著。——原注。

第一节 侦探小说，间谍小说，科幻小说

法国第一批“经典的”侦探小说是在20世纪初期出现的。作为通俗小说的新形式，法国的侦探小说不是不知道爱伦坡和柯南道尔的盎格鲁-撒克逊人的伟大典范，不过有时带上幽默地与之区别开来（比如《亚森·罗平斗埃尔洛克·肖梅斯》、Arsène Lupin Contre Herlock Sholmès）。加斯东·勒鲁（Gaston Leroux，1868—1927）及其《黄色房间的秘密》（Le mystère de la chambre jaune，1907）、《黑衣女人的芳香》（Le parfum de la dame en noir，1909），莫里斯·勒布朗（Maurice Leblanc，1864—1941）及其《亚森·罗平——窃贼绅士》（Arsène Lupin，gentleman cambrioleur，1907），皮埃尔·苏维斯特尔（Pierre Souvestre，1874—1914）和马赛尔·阿兰（Marcel Allain，1895—1969)及其《方托玛斯》（Fantômas，1911），创造了侦探和始终是虚构的强盗这类人物：卢尔塔比尔、亚森·罗平、方托玛斯和于弗，引出一系列纷繁复杂的冒险，直至今日再版仍获得成功。秘密和犯罪活动构成一个天地，其中混杂了潇洒大胆、优雅的无拘无束、善于推理和爱国心，对今日读者重新构成“美好时代”的有趣图景。

盎格鲁-撒克逊人的影响通过“问题小说”的典范，随后变得有决定性的作用；问题小说更短，更适合要参与解决某个谜底的思维乐趣。胜过适合在想象中变成某个神话式英雄的乐趣。英国女小说家阿加塔·克里斯蒂（Agatha Christie）的作品代表了这类侦探小说的典范。

乔治·西默农（Georges Simenon，1903—1981[1]）发表的关于侦探长梅格雷的第一篇调查，是与之决裂的标志。同赫古勒斯·波瓦罗（阿加塔·克里斯蒂笔下的侦探）的“灰色单人小牢房”的作用，严格方法的运用以及封闭房间的软禁大相径庭，西默农代之以推理，现场的勘察，城市和社会学的空间。侦探长梅格雷以前是医科大学生，在执行警探任务时仍然是一个通晓各科的医生，毫无成见地，洞察入微而又坚决有力地诊治社会和家庭的恶疾：正如西默农所说，这是个“命运的修理者”[2]。于是，调查变成不是对罪犯的追寻，而是对犯罪行为不断更新的探索：这是对人的探索。侦探小说的情节只不过是一个纲要，围绕它组织对一个圈子经常是往事的追忆，这个圈子又总是处于正常人和生活在社会边缘的人的范围内，能揭示出这些人的不稳定性。对人类各个阶层的研究，也是西默农许多部不写梅格雷的小说的特点，它代替了对迹象和事实的科学研究；日常生活和平庸事物成了特殊性取之不尽的仓库。一种“适合大众的”，朴实无华的，简单到不加修饰的语言，促成了一项大事业，这一事业受到好几位“著名”作家的赞赏，它是忠实于小说最经典性的职能的。

第二次世界大战以后，来自外国的新影响压抑着法国的侦探小说：这就是美国“黑”小说的影响，由《新法兰西评论》杂志广为传播这类小说，从1947年起收入著名的《黑色系列》丛书中。暴力、威士忌、爱梦幻的女人，成为美国老一套想象的框框。随着奥古斯特·勒布勒东（Auguste Le Breton，《男人的斗殴癖》，Du rififi chez les hommes），阿尔贝·

---

① 此处为译者所加。

② 见J.-J.图尔托《从亚森·罗平到圣安东尼奥》中的引语。——原注。

西莫南（Albert Simonin，《别碰金钱》，Touchez pas au grisbi）和约泽·吉奥瓦尼（José Giovanni，《革出教门的人》，L'excommunié）提倡开掘"社会圈子"，虚构的现实主义于是找到了法国特有的版本。使用行话是对一个有特殊教规和道德标准，处于社会边缘的圈子的秘密所作的初步揭示，这个圈子的出现既象悲剧的封闭天地涌出一股泉水，又象报纸披露的真实社会新闻具有文献价值的底细。暴力世界所能加深的恐怖效果，得到布瓦洛和纳尔塞雅克〔(Boileau et Narcejac：《不再存在的女人》（Celle qui n'était plus）、《亡灵的面孔》（Les visages de l'ombre）〕不同方式的运用。情节和"悬念"远离罪行的构成圈子，形成一种恐怖的真正诗艺，两位作者在一部论著（《侦探小说》Le roman policier，1964）中，出色地分析了这种诗艺。

侦探小说结构完美，虚构经过反复考虑，运用"代码"语言和常常用旧的叙述技巧，同古典小说一样，也不可避免危机。在某些创作中看到"反小说"或"新小说"那种吸引人的和有趣的对答，那是引人入胜的。维亚尔（Viard）和查沙里亚斯（Zacharias）不约而同戏谑地模仿——因而透露了联结他们的紧密关系——某些伟大的虚构文学作品和侦探小说格式，他们在《米尔米杜人之王》（Le roi des Mirmidous）中重新解释了《伊利亚特》，在《传说中的人》（Le Mytheux）中重新解释了《罗朗萨丘》①。圣安东尼奥（又名弗雷德里克·达尔Frédéric Dard，是许多部优秀的侦探小说的作者）作为故事的主人公和叙述者（他推动和主宰着整篇故事），幽默地显露他运用的"手段"：悬念手法和创作技巧轻

① 缪塞的莎士比亚式剧本（1834）。

快地被揭示出来，而语言上将各种各样的行话同无穷无尽的文字游戏混合起来。这些特殊技巧和它们所创造的怪诞而吸引人的天地（还有令人难忘的人物：胖子贝吕，弱不禁风的皮尼什、温柔的费莉西），终于构成完全独特的类型。

侦探小说从一开始，无论在法国是亚森·罗平也好，在英国是谢洛克·霍姆士也好，都以犯罪行为的一种特殊形式丰富情节：间谍活动。皮埃尔·诺尔（Pierre Nord）的《马奇诺防线上的双重罪行》（Double crime sur la ligne Maginot，1936），把追踪间谍纳入要解决的治安问题的框架中，一种新的类型很快就形成了，如今似乎要对古典的侦探领域战而胜之。读者对咄咄逼人的和秘密的国际政治所作的虚构的阐释，对科学—政治的庸俗化所抱的完全现代化的兴趣，非常将就，也许过于将就这种文学类型的灵巧：它往往受到最卑鄙的宣传品和陈词滥调的刺激，并添上毫无想象力的色情描写和萨德式的暴力，增加刺激性。

当代以不断的科学技术革命为标志，处在这些革命带来的乐观主义和忧虑不安中，本应使科幻获得公众的巨大兴趣。但是，即使这种兴趣无法否认，人们却看到法国这类小说创作在质和量方面的差与少。虽然有过一个辉煌的往昔——儒勒·凡尔纳！——优秀幻想作品（不过，意味深长的是，法国的这种名称已被美国式的“科幻”一词所代替）的作家，如勒内·巴雅维尔（René Barjavel）、热拉尔·克兰（Gérard Klein）、雅克·斯泰贝尔（Jacques Sternberg），他们的作品在大量的外国作品面前，主要是美国小说的译作中，仍然是异乎寻常的，只能算个别的：这种对未来的想象转移到当今科学和经济的强大威力上去，不是毫无思想意义的……

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝２０世纪法国文学史
作者＝郑克鲁等译
页数＝３４４
ＳＳ号＝１１４７０００４
出版日期＝１９９１年１２月第１版